



A VOZ DO CONTRATENOR NA CANÇÃO BRASILEIRA

*Uma antologia de obras
para voz e piano*

Hebert Augusto Campos

**A VOZ DO
CONTRATENOR
NA CANÇÃO
BRASILEIRA**

*Uma antologia de obras
para voz e piano*

Hebert Augusto Campos

Rio de Janeiro, 2023

THE COUNTERTENOR VOICE IN BRAZILIAN ART SONG

An anthology for voice
and piano

Hebert Augusto Campos

Rio de Janeiro, 2023



PROEMUS

Programa de Mestrado Profissional
em Ensino das Práticas Musicais

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS

HEBERT AUGUSTO CAMPOS CARVALHO

PROGRAMA DE MESTRADO PROFISSIONAL EM ENSINO DAS
PRÁTICAS MUSICAIS

MASTER'S DEGREE PROGRAM IN THE TEACHING OF
MUSICAL PRACTICES

RIO DE JANEIRO

2023

Hebert Augusto Campos Carvalho

A Voz do Contratenor na canção Brasileira: uma Antologia de Obras para Voz e
Piano

Trabalho de conclusão de Curso apresentado ao Instituto Villa-Lobos, pertencente ao Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música do Programa de Mestrado Profissional PROEMUS, sob orientação da professora e Dra. Mary Carolyn McDavitt.

Rio de Janeiro

2023

Ficha Técnica

Capa, Diagramação e Projeto Gráfico/ Cover, Layout, and Graphic Design
Hebert Augusto Campos

Catálogo/ Cataloging
Hebert Augusto Campos

Edição de partitura/Score editing
Arthur Pontes

Fotografia/Photography
Ana Clara Miranda

Imagem da capa/ Cover image
Ogum de uarerê - manuscrito de Ernani Braga
Elemento gráfico de Steve Johnson (CANVA domínio público)

Ogum de uarerê - manuscript by Ernani Braga
Graphic element by Steve Johnson (CANVA public domain)

Tradução/Translation
Maria Gerck

Transcrição fonética/ Phonetic Transcription (IPA)
Flávio Mello, Hebert Augusto Campos

Agradecimentos

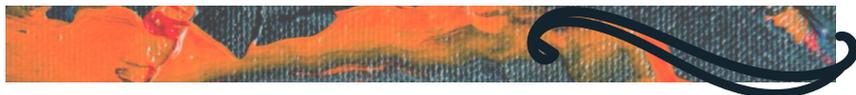
Este livro foi elaborado a partir da minha pesquisa de mestrado - *A voz do contratenor na canção: práticas e desafios interpretativos* - no PROEMUS (Programa de Mestrado Profissional no Ensino das Práticas Musicais) - da UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), em 2022.

É com muita alegria e satisfação que expresso aqui meu profundo agradecimento a todos aqueles que de algum modo, tornaram possível a realização desse material: à minha orientadora Dra. Carol McDavit pela delicadeza, apoio, conselhos, incentivo e carinho; ao querido Professor e amigo Dr. Alberto Pacheco, que me apresentou o trabalho de pesquisa do repertório da canção e do repertório modinheiro com maestria e seriedade; aos meus professores, colegas e amigos; aos meus pais que me ensinaram a nunca desistir e ter coragem perante os desafios da vida; ao meu avô Sebastião Campos, um dos homens mais sábios que eu já conheci e que me ensinou o gosto pela leitura; aos contratenores, músicos correpetidores e professores entrevistados durante o processo de pesquisa, suas colaborações foram fundamentais para a estruturação desse tema e desse material dentro da academia.

Acknowledgments

This book was based on my master's research project - The countertenor voice in Brazilian art song: practices and interpretation challenges - at PROEMUS (Master's Degree Program in the Teaching of Musical Practices) from UNIRIO (Federal University of Rio de Janeiro's State) in 2022.

It is with great joy and satisfaction that I express my deep gratitude to all those who, somehow, made possible the accomplishment of this material: to my advisor Dra. Carol McDavit, her kindness, support, advice, encouragement and care; to the dear Professor and friend Dr. Alberto Pacheco, who introduced me to the research work about art song repertoire and specifically Brazilian art song with mastery and seriousness; to my teachers, colleagues, and friends; to my parents that taught me to never give up and to have courage towards life's challenges; to my grandfather Sebastião Campos, one of the wisest men I've ever known and who showed me how to appreciate literature; to the countertenors, accompanist musicians, and teachers interviewed during the research process, your collaborations were fundamental when structuring this material within the academy.



Apresentação

Este livro é fruto de pesquisa iniciada em 2021 através do programa de Mestrado PROEMUS na UNIRIO. A partir das experiências do autor dentro da graduação em canto no Brasil, foi desenvolvido um estudo participativo em que o objetivo final era auxiliar o contratenor e o professor de canto em relação à escolha de repertório apropriado para a voz de contratenor. Para tanto, o cancionário brasileiro está no núcleo dessa pesquisa, assim como o estudo e a prática de um repertório não habitual para sua voz. Foi feita uma seleção de canções brasileiras baseada nas próprias experiências do autor e nas opiniões e experiências de outros cantores contratenores e professores de canto. Para obter essas informações e possíveis resoluções para a problemática, foi elaborado um questionário que abordava pontos específicos sobre o ensino, estudo e prática da canção brasileira dentro do ambiente acadêmico e profissional da música. Esta coletânea de canções brasileiras foi produzida especialmente para professores de canto e cantores contratenores de nível universitário ou em formação profissional, mas também se apresenta como excelente fonte de conhecimento para os interessados no tema. Contém apenas músicas em domínio público com breve biografia dos compositores. Nos anexos se encontra a transcrição fonética e um quadro de outras sugestões de repertório.

Foreword

This anthology is the result of a research project begun in 2021 in the Master's Degree Program: PROEMUS of UNIRIO. Based on the author's experiences within the undergraduate course in music-voice in Brazil, a participatory study was developed in which the goal was to help the countertenor, voice teachers and vocal coaches in relation to the choosing of appropriate repertoire for the countertenor voice. The Brazilian art song is at the center of this research, repertoire unusual for this voice type. The selection of Brazilian art songs was based on the author's experiences and on the opinions and experiences of other countertenor singers and voice teachers. These opinions and comments were obtained through a questionnaire which was elaborated to address specific issues about the teaching, the study and the performance of Brazilian art song within the musical academia and in the profession. The anthology contains compositions in the public domain and a brief biography of the composers. The reader will find in the appendix the IPA transcriptions of Brazilian Portuguese and a listing of additional repertoire suggestions.

Lista de abreviaturas e siglas abbreviations and acronyms

AA - Músculo Aritenóideo

AA- Arytenoid muscle

CAL - Músculo Cricoaritenóideo Lateral

CAL - Lateral Cricoaartenoid muscle

CT - Músculo Cricotireóideo

CT - Cricothyroid muscle

EM - Escola de Música da UFRJ

EM- Music school of Unisersity of Rio de Janeiro (UFRJ)

IC - Iniciação Científica

IC- Undergraduate research project

INM - Instituto Nacional de Música

INM - National Institute of Music

TA - Músculo Tireoaritenóideo

TA - Thyroarytenoid muscle

UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

UNIRIO - Federal University of State of Rio de Janeiro

UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

UFRJ - Federal University of Rio de Janeiro



Sumário

Introdução	12
A voz do contratenor na canção brasileira - do século XVIII ao XX	14
Termos e conceitos particulares	17
Critérios para auxílio e escolha do repertório	20
Considerações finais	29

Biografia e partituras

1- A Loirinha (Lundu)	30
2 - Cuidados, Tristes cuidados	34
3 - Beijo a mão que me condena	40
4 - A Perdiz piou no Campo	44
5 - Tayêras	49
6 - A Casinha Pequenina	57
7 - Capim di Pranta	62
8 - O Kinimbá	70
9 - Nigue-nigue-ninhas	76
10 - São João Da-ra-rão	81
11 - Ogum de Uarêê	92
12 - Coração Triste - Op. 28, nº1	97
13 - Trovas - Op. 29, Nº1	102
14 - As Pombas	111
15 - Lua Branca	118
16 - Elegia da Manhã	123
17 - Toi - Op. 23	129
18 - Berceuse da Onda - Op. 57	135

Anexo

Transcrição fonética (IPA)	145
Sugestões de repertório	161
Perguntas dos Questionários dos Professores de canto e Contratenedores	163
Referências	166

Summary

Introduction	12
The countertenor's voice in the Brazilian song- from the 18th to the 20th century	14
Specific terms and concepts	17
Criteria for selecting repertoire for study and performance	20
Conclusion	29
Biography and scores	
1- A Loirinha (Lundu)	30
2 - Cuidados, Tristes cuidados	34
3 - Beijo a mão que me condena	40
4 - A Perdiz piou no Campo	44
5 - Tayêras	49
6 - A Casinha Pequeninina	57
7 - Capim di Pranta	62
8 - O Kinimbá	70
9 - Nigue-nigue-ninhas	76
10 - São João Da-ra-rão	81
11 - Ogum de Uarêê	92
12 - Coração Triste - Op. 28, nº1	97
13 - Trovas - Op. 29, Nº1	102
14 - As Pombas	111
15 - Lua Branca	118
16 - Elegia da Manhã	123
17 - Toi - Op. 23	129
18 - Berceuse da Onda - Op. 57	135
Appendix	
Phonetic Transcription (IPA)	145
Repertoire suggestions	161
Questionnaires with questions for vocal teachers and countertenors in research	163
References	166

O fenômeno da performance com que precisamos lidar seriamente no canto contemporâneo é o falsetista. O contratenor solista veio para ficar. Não é realista da parte dos professores de canto não o considerar como legítimo executante. O contratenor deve ser ensinado, e deve ser ensinado seriamente.

(MILLER, Richard. A estrutura do canto: sistema e arte na técnica vocal, 1986)

A performance phenomenon that must be dealt with in any serious consideration of contemporary singing is the male falsettist. The solo counter-tenor is here to stay. It is unrealistic for teachers of singing to regard him as a non legitimate performer. The counter-tenor should be taught, and he should be taught seriously.

(MILLER, Richard. The Structure of Singing: system and art in vocal technique, 1986)



Introdução

Quando iniciei o curso de Bacharelado em Canto pela Escola de Música da UFRJ, percebi que ao longo da graduação os estudantes precisam cumprir uma grade curricular específica, tendo em vista que em cada semestre deveriam cantar certas obras musicais de determinados períodos e compositores. Por ser contratenor, isso acarretou certos desafios particulares, por alguns motivos que irei listar a seguir. A primeira questão é a EM UFRJ não possui uma ementa ou programa especificamente focado no estudo do canto na Música Antiga, em particular barroca, período típico de repertório tradicional de um contratenor. O segundo desafio surgiu no momento de estudar peças do período romântico, tanto europeu quanto brasileiro, pois quase não há repertório dedicado a este registro vocal neste momento histórico. É a partir destas indagações que se manifestou o problema que trato neste trabalho: Como o contratenor cantaria estas obras de períodos musicais – nomeadamente do período clássico da música do século XX - no qual praticamente não haviam peças dedicadas a este registro vocal? Este aluno tinha a obrigatoriedade de cantar uma canção ou obra de um período musical não habitual devido a exigência do curso, ele teve o desafio de encontrar alternativas dentro de um repertório que sua voz não fora muito contemplada. Especificamente para este trabalho, nos dedicaremos sobre o cancionário brasileiro.

A fim de buscar respostas a estas questões, comecei a observar nas obras quais os recursos técnico-interpretativos que eu deveria utilizar para executá-las, pretendendo identificar os desafios ali propostos. Como por exemplo: o uso de adaptações musicais na técnica de canto do contratenor, recursos dinâmicos que poderiam ser utilizados e demais recursos técnicos pertinentes à interpretação de cada repertório específico. Este trabalho foi realizado conjuntamente com meu professor, Dr. Alberto Pacheco, de modo a desenvolver possíveis caminhos a serem trilhados. Contudo, não foi um trabalho fácil e muito menos comum, pois, pelo fato de não existir muito material disponível em leitura deste tema específico, foi necessária uma abordagem completamente empírica.

Partindo do objeto deste trabalho, que é a prática do contratenor no repertório cancionário no Brasil do século XX, nos debruçaremos em alguns questionamentos fundamentais para tal investigação, que vão desde questões puramente musicais como técnica e estilo, até questões sociais e pedagógicas: Quais seriam os mecanismos e ferramentas de auxílio para esse aluno? Em que a adaptação necessária feita pelo cantor

consiste? Timbre, interpretação musical e/ ou fortalecimento fisiológico? Por que, dentro das instituições de música brasileiras, estudantes contratadores – frequentemente – querem cantar este repertório e têm dificuldades para enfrentar os desafios? Um outro questionamento, de ordem profissional, também apareceu de maneira bem relevante em minhas reflexões, pois o fato do contratador cantar profissionalmente em recitais, concertos e coros, nos quais boa parte do repertório seria brasileiro, me levou a pensar em quais adequações seriam necessárias neste uso profissional.

Então, a partir destas indagações, surgiu-me a ideia de pesquisar mais detalhadamente sobre o gênero canção, principalmente a brasileira. Com o tempo, comecei a sentir uma familiaridade com esse repertório, apesar de estar numa direção contrária ao ideal tradicional dos conservatórios de música com o uso da técnica de contratador. Normalmente este registro é utilizado para Música Antiga¹ ou obras contemporâneas, normalmente em óperas e performances. Seria capaz um contratador cantar um repertório nacional, assim como as outras vozes comumente ouvidas nesse repertório? Então, a partir desta inquietação busquei experimentar de forma empírica e incluí o repertório brasileiro na minha performance profissional. Transitei por modinhas, serestas, lendas até canções mais modernas. Com o tempo, esta minha prática tomou-se confortável e passou a ser naturalizada, sendo aceita pelo público. “O contratador que canta música brasileira”, é alguns dos comentários carinhosos que ganhei através de outros cantores e professores. Aprofundando ainda mais a minha investigação, encontro registros internacionais de contratadores cantando peças, como por exemplo, as *chanson*, *lied*² e canções de Dowland.³ Tal descoberta me fez refletir

¹ Segundo Tiago Manuel Da Hora, *Portuguese Journal of Musicology, new series, 8/1, 2021*, o movimento da música antiga difundiu-se à escala internacional a partir da década de 1960 do século XX como uma corrente de prática e produção musical, caracterizando-se pela abordagem interpretativa assente no conhecimento de fontes históricas e no recurso a instrumentos da época, e configurando-se como um fenómeno de caráter estético-interpretativo. Foi, por conseguinte, um dos principais fenómenos que transformaram decisivamente parte da prática de música erudita nos últimos cem anos.

² Segundo o Dicionário Grove de Música, “*Chanson*” é a música que define palavras francesas; canção. O termo é usado principalmente para canções polifônicas francesas da Idade Média e do Renascimento. Por volta do século XIX, ressignificou-se como um gênero musical mais específico, definido pela valorização da língua com influência da literatura poética francesa.

De acordo com o Dicionário Oxford, “*Lied*” ou “*Lieder*” é uma canção germânica para um cantor e piano. A canção germânica; - característica da primeira metade do século XIX - é uma peça cantada sobre poema estrófico; habitualmente arranjados para piano e cantor solista. Caracterizado pela expressão sonora e sentimental descrita nos poemas.

³ Segundo Oxford Music Bibliographies, John Dowland (n. 1563–d. 1623) foi um músico inglês internacionalmente conhecido do final do século XVI e início do século XVII. Ele foi um dos alaudistas mais renomados de sua época, e suas composições foram amplamente divulgadas. Dowland passou a maior parte de sua carreira cobijando uma posição musical na corte inglesa, mas foi preterido por Elizabeth I. Dowland também é frequentemente associado a uma espécie de melancolia da moda da época, como visto em suas letras sombrias e configurações musicais afetivas. Durante sua vida, quatro

ainda mais sobre as inquirições já citadas acima: onde estariam os registros brasileiros? Não existem? Em diálogo com outros colegas contratenores e sopranistas, alguns que também estavam cursando graduação em música, pude perceber questionamentos similares aos quais eu me fazia a todo instante. A dita reflexão não era um problema do meu curso de música em específico, mas das graduações de canto em todo território nacional. Por curiosidade e busca pessoal, comecei minha jornada de pesquisa sem perceber. Tinha por intuito, portanto, encontrar registros e até mesmo conhecer outros cantores do nicho para assim, investigar e compreender melhor todo esse quadro.

A voz do contratenor na canção brasileira - do século VIII ao XX

Durante meu curso de graduação, no ano de 2019, como aluno bolsista com orientação do professor Dr. Alberto Pacheco, pude analisar, editar e interpretar as modinhas do Ano II do *Jornal de Modinhas (ALBUQUERQUE, 1996)*, periódico presente na Biblioteca Nacional de Lisboa. Este repertório foi um dos meus primeiros contatos com o cancionário, o que me propiciou uma familiarização do gênero musical com a voz do contratenor, proporcionando assim reflexões sobre tanto as práticas interpretativas quanto questões a níveis pedagógicos. Esta relação ocorre por uma questão histórico-musical envolvendo uso dos *castrati*, pois especialmente durante o período Joanino no Brasil, houve uma importante influência cultural e musical de tais intérpretes. Com a chegada da corte portuguesa em território nacional, vieram vários músicos, instrumentistas e figuras ilustres da metrópole Portuguesa que assim trouxeram a música do canto italiano que era muito apreciada na Corte. Principalmente para a cidade do Rio de Janeiro. Pacheco explica tal fenômeno:

[...] Na verdade, é de esperar que, antes da chegada da corte, prevalecesse no Rio uma técnica de canto italiana, a exemplo da metrópole. Mesmo que houvesse alguma variação técnica, com a chegada de vários *castrati*, a escola de canto italiana contou com ótimos modelos e representantes legítimos, o que acabou por estabelecer de forma ainda mais precisa seus procedimentos técnicos,

coleções de obras vocais de Dowland foram publicadas em Londres, a primeira passando por mais edições do que qualquer outra coleção musical inglesa da época. Ele também produziu um volume de música consorte instrumental (*Lachrimae ou Seven Tears*) e uma tradução para o inglês do tratado teórico *Micrologus de Ornithoparcus*. Obras individuais apareceram em outras coleções impressas, tanto na Inglaterra quanto no continente. A maior parte de sua música solo para alaúde sobrevive apenas em manuscritos, e algumas peças são encontradas com muitas variantes.

enfraquecendo possíveis variantes técnicas. Por outro lado, devemos lembrar que as grandes mudanças técnicas que assinalaram o declínio da escola dos *castrati* e o estabelecimento da escola de canto romântica chegaram com um certo atraso ao Rio, graças à hegemonia dos *castrati*, que durante o período joanino se estabeleceram como as grandes estrelas do canto, seja na igreja, no Teatro ou nos salões. Assim, podemos até considerar que a primazia de uma escola de canto setecentista, que já se encontrava em declínio na Europa, seja aquilo que havia de peculiar na técnica de canto empregada no Rio de Janeiro. (PACHECO, Alberto. *Castrati e outros virtuosos, A prática vocal carioca sob a influência da Corte de D. João VI*, 2009)

Todo este cenário propicia, assim, o surgimento de uma nova forma de composição e interpretação da canção, a modinha brasileira⁴. Este estilo nasce do encontro da moda portuguesa, nomeadamente um gênero musical muito em voga em Portugal, com as músicas de diferentes origens étnico-culturais dos diversos povos que viviam no Brasil, o que influenciou em especial na sua característica rítmica tão particular. Esse repertório foi o ponto de partida que eu encontrei para iniciar meus estudos dentro do campo do canto em vernáculo. Concomitantemente a minha pesquisa de IC, também entrava em contato, em outras disciplinas do curso de graduação, com o estudo e prática do cancionário brasileiro do século XX e do período contemporâneo. Observar a prática da canção do século XVIII foi fundamental para identificar as diferenças e os possíveis desafios interpretativos da realização do cancionário do século XX, explorando as possibilidades no registro de contratenor.

Posto isso e continuando, a busca percorreu álbuns, pesquisa de materiais acadêmicos, registros em vídeo, áudio e gravações. Um elemento que é importante frisar é que nos últimos anos a utilização do registro de contratenor para a interpretação da canção aumentou, propiciando um material mais vasto para a investigação da performance. Exemplos como o álbum *Opium*, de 2008, do contratenor francês Philippe Jaroussky e do pianista Jérôme Ducros, contém uma vasta gama de interpretações do gênero de canções francesas. Estes intérpretes executam obras de compositores como

⁴ Segundo Paulo Castagna, A modinha e o lundu nos séculos XVIII e XIX. Apostila do curso História da Música Brasileira Instituto de Artes da UNESP, 2003. Na segunda metade do séc. XVIII desenvolveu-se, inicialmente em Portugal e posteriormente no Brasil, um estilo peculiar de canção camerística, que acabou sendo denominada modinha. A origem dessa designação está ligada à moda, que foi, em todo o séc. XVIII, palavra portuguesa para qualquer tipo de canção camerística a uma ou mais vozes, acompanhada por instrumentos. [...] A origem da modinha está relacionada a um fenômeno europeu - e não apenas português - da segunda metade do século XVIII. Com a progressiva ascensão da burguesia e, consequentemente, com a mudança de hábitos da nobreza, surgiu uma prática musical doméstica ou de salão destinada a um entretenimento mais leve e menos erudito que aquele proporcionado pela ópera e pela música religiosa. Assim, a música doméstica urbana, praticada por amigos e familiares em festas ou momentos de lazer, privilegiou formas de pequeno número de intérpretes, de fácil execução técnica e de restrito apelo intelectual.

Gabriel Fauré, Claude Debussy, Jules Massenet, Reynaldo Hahn e outros nomes do romantismo e da *belle époque* francesa. A título de exemplo, o interessante trabalho desse mesmo cantor ao lado de Christina Pluhar com o grupo *L'arpeggiata*, no álbum *Los Pájaros Perdidos, The South American Project*, de 2012. Outra gravação relevante para a pesquisa é a do contratenor polonês Jakub Josef Orlinski, interpretando *A Chloris* de Reynaldo Hahn, juntamente com um ciclo de quatro canções de amor do compositor polonês Tadeusz Baird, “*Spójrz, co tu ciche serce wypisalo*” no Festival Aix-en-Provence em 2020. Temos ainda a presença de Andreas Scholl, renomado intérprete que gravou canções folclóricas inglesas e *Bach - Brouwer: Canciones*, de 2021. E, por fim, há a admirável interpretação de *Bachianas n° 5* de Heitor Villa Lobos na voz do sopranista brasileiro Bruno de Sá. Esses registros comprovam que tais artistas estão rompendo barreiras musicais, sociais, muitas vezes de preconceitos, avançando para além da interpretação da música antiga e conquistando novos espaços de performance.

A partir deste material recolhido e sua decorrente reflexão, juntei minhas indagações para desenvolver um projeto no programa de Mestrado no Ensino de Práticas Musicais - PROEMUS da UNIRIO. Assim nasce o projeto: *A voz do contratenor na canção: práticas e desafios interpretativos*. A pesquisa tem como objetivo principal uma análise abrangendo os estudos e conhecimentos sobre o uso da voz do contratenor na interpretação da canção brasileira. Procurei observar o uso de recursos técnico-interpretativos, adaptações na técnica de canto, buscando assim resoluções para os desafios propostos.

A primeira etapa de minha pesquisa consistiu no envio de um questionário para professores de canto e cantores contratenedores brasileiros. Esta metodologia escolhida, além de ser o ponto de partida deste trabalho, foi fundamental para a pesquisa e seu desenvolvimento, uma vez que muito pouco de material de fundamentação teórico foi encontrado para analisar o tema. Este questionário propiciou identificar critérios de escolha do repertório específicos do contratenor, adaptações técnicas e ajustes musicais propostas pelos intérpretes, metodologias de ensino utilizadas pelos professores, além da realização prática desse repertório em espaços de concertos brasileiros. A metodologia utilizada: 1) Levantamento de bibliografia e referências; 2) Fazer o questionário; 3) Correlacionar as respostas do questionário com a bibliografia e referências; 4) Pesquisa de peças que se adequam ao canto do contratenor; 5) catalogação das peças; 6) Editoração das partituras; 7) testagem do material.

No presente trabalho, buscamos um recorte do estudo, analisamos especificamente sobre o repertório do cancionário brasileiro, respondendo assim a questão: 'Como um contratenor poderia cantar a canção brasileira?'. A partir desta indagação, nos propusemos a elaborar um material que auxilie tanto o estudante de canto contratenor, quanto o seu professor, no estudo e na prática de um repertório não habitual para sua voz. A fim de apresentar os resultados de maneira mais acessível, essa antologia nos convida a identificar, através de questionários, relatos e experiências dos próprios cantores e professores, possíveis resoluções para a problemática em questão, propiciando prováveis caminhos para o desenvolvimento da prática do contratenor em outras linguagens musicais e possibilitando a ampliação do repertório. Além disso, buscamos suprir parcela da carência deste tema nos cursos de música e dos docentes na formação de seus alunos.

Termos e conceitos particulares

Antes de falar da pesquisa em si, é importante delimitarmos certos conceitos importantes que serão utilizados. Há muita confusão entre termos como contratenor, *castrati*, falsetista e sopranista, categorias que muitas vezes os seus significados se confundem entre si ou até mesmo são desconhecidos para alguns leitores. Para melhor compreendermos estes termos, é necessário um breve resumo sobre o surgimento de cada uma ao longo da história.

A partir do século XVII e ao longo de todo o período barroco, os *castrati* tomaram-se figuras ilustres, sendo considerados intérpretes disputados. O *castrato* (termo italiano, cuja tradução portuguesa é castrado é o nome pelo qual eram conhecidos os cantores masculinos que passavam pelo ato da castração com o intuito de terem preservadas, ainda na fase adulta, a tessitura vocal da infância. (Augustin, 1999⁵). Consta que a prática de castração de jovens existia desde o início do Império Bizantino.

⁵ “[...] utilizamos a expressão *castrati*, plural da palavra italiana *castrato*, nos referimos única e exclusivamente a membros de uma coletividade masculina que foram castrados com objetivo da preservação da voz infantil, aguda, visando uma carreira musical. Essa intervenção cirúrgica, no menino entre oito e doze anos, tinha como objetivo inibir a produção do hormônio masculino, a testosterona, a fim de evitar a mudança de voz na fase da puberdade. Essa cirurgia preservava a voz aguda infantil enquanto o cantor se desenvolvia fisicamente, adquirindo potência vocal de um homem, técnica e maturidade musical de um adulto.” (AUGUSTIN, Kristina. Um olhar sobre a música antiga – 50 anos de história no Brasil, Imprensa da fê, SP, 1999.)

Contudo, fora no século XVI, que os *castrati* apareceram na cena musical da península itálica, devido à necessidade de vozes agudas nos coros das igrejas. Tal fenômeno atingiu o seu auge nos séculos XVII e XVIII, sendo os *castrati* tratados como grandes celebridades. Especialmente faziam um grande sucesso no gênero operístico, recebendo os principais papéis de destaque, como, por exemplo, os papéis de heróis. A proibição da prática da castração na Itália, último país onde ainda era efetuada, foi decretada em 1870 pelo Papa Leão XIII (1810-1903). Entretanto, alguns casos isolados ainda passaram a acontecer na cena musical da época, principalmente nas óperas e nas igrejas. Foi somente em 1902 que o Papa Leão XIII encerrou tal procedimento, proibindo definitivamente a utilização desses artistas nas atividades musicais da igreja. Assim, em 1913, Alessandro Moreschi foi o último castrato a abandonar sua função como cantor, deixando o coro da Capela Sistina.

Com fim da prática da castração, as mulheres ocuparam o seu lugar de direito na música lírica substituindo tais cantores. Contudo, existia uma outra voz não tão conhecida como os *castrati*, a qual era utilizada desde o período renascentista da música: o contratenor. O contratenor é o cantor de sexo masculino (homens não castrados), cuja voz é produzida através do registro de falsete. O contratenor, normalmente é um tenor ou barítono e alguns casos menos comum, baixos, que aperfeiçoam sua técnica para trabalhar de forma profissional e adequada fisiologicamente o registro de falsete com os demais registros vocais. Habitualmente sua tessitura pode corresponder ao contralto ou meio-soprano, sua extensão varia com exceções de um Sol(2) até um Ré(5). A voz citada é derivada da Inglaterra no final do período da polifonia renascentista. No início, era utilizada principalmente nos coros de igrejas, local em que era vetada a presença feminina, podendo ser conhecido como “contratenor” ou “altus”. Tais nomenclaturas e seus possíveis usos são explicados por Cruz et al (2004) no artigo *Análise da extensão e tessitura vocal do contratenor*:

sobre uma linha musical composta na mesma extensão do tenor, é derivada na Inglaterra no final da polifonia medieval e renascentista, período que antecedeu o barroco, via contratenor altus (contratenor agudo), que, usado permutavelmente, torna-se ‘contratenor’ e ‘altus’, então contralto (como na nomenclatura italiana) e ainda mais tarde, até contralto masculino. A técnica de conceber primeiro a parte de tenor e depois adicionar outra linha, ou linhas, contra este, persistiu aproximadamente depois de 1450, quando o contratenor dividiu-se em duas categorias, o ‘contratenor altus’ e o ‘contratenor bassus’. Em diferentes países e períodos eles se tornaram titulados, diversamente, ‘contratenor’, ‘alto’, ‘altist’, ‘falsettist’, ‘contralto’ ou ‘haute-contre’ (CRUZ ET AL, 2004).

O Intérprete não obtinha muito espaço no canto lírico, exclusivamente na ópera, já que os cantores castrados executavam essa função. Com o passar do tempo e com o declínio do canto do *Castrato*, este registro vocal caiu em esquecimento, só vindo a ter um ressurgimento massivo na segunda metade do século XX. Parcialmente devido a pioneiros, dentre eles o mais enunciado, Alfred Deller. O cantor é considerado um dos ícones mais visíveis do redescobrimento dos contratenores no século XX. Era cantor, músico inglês e campeão de performances autenticamente renascentistas. Ele foi o primeiro contratenor da era moderna a conseguir prestígio no repertório de Música Antiga. Responsável pelo aumento de popularidade da ópera barroca na época, que trouxe como consequência a necessidade de cantores para substituir a figura dos *castrati* nas montagens modernas dos teatros de óperas. Mas não só na música antiga este registro vocal foi aproveitado. Por possuir uma sonoridade diferenciada, também se tornou interessante para os compositores de músicas contemporâneas. Como é o caso da Ópera *Midsummer Night's Dream*, de Benjamin Britten, com libreto do compositor em parceria de Peter Pears, baseado no texto original de William Shakespeare. Na obra o personagem Oberon, o Rei dos elfos, foi composto exclusivamente para a interpretação de um contratenor. Alfred Deller foi o cantor responsável por interpretar e cantar o papel, no festival de Aldeburgh, na Inglaterra em 1960.

O *falsetista*, é o termo utilizado pelo pedagogo estadunidense Richard Miller (1986) em seu livro *The Structure of Singing: System and Art Vocal Technique* para referir-se ao cantor homem que utiliza do registro de falsete, ou sinônimo de contratenor. Ele fala do “fenômeno da performance com que precisamos lidar seriamente no canto contemporâneo [que] é o falsetista”, pois o contratenor solista veio para ficar (1986, p.192)”. Contudo, ao longo dos anos, esse termo foi utilizado de forma errônea e confusa por alguns cantores, professores e músicos que não compreendiam o uso de tal registro vocal e da musculatura responsável por tal produção sonora. Então, o falsete durante algum tempo, foi visto como maléfico ou perigoso para o seu executante. Com o avanço da medicina e de pesquisas científicas sobre fisiologia vocal, atualmente sabe-se que o falsete quando trabalhado tecnicamente correto não é prejudicial para a saúde vocal de seu intérprete.

O último termo abordado é o *sopranista*, que se refere não ao contratenor, e sim um cantor soprano masculino. Apesar de ser muito confundido com o contratenor,

normalmente esse indivíduo não utiliza o registro de falsete e sim o seu registro modal⁶. Esses casos são raros e geralmente atribuídos a razões endocrinológicas. Também é utilizado informalmente, e talvez erroneamente, para descrever um contratenor que canta na extensão de soprano, e não de mezzo-soprano ou contralto. Posto as indicações, seguimos para os critérios de escolha de repertório.

Crítérios para auxílio e escolha do repertório

Esse livro não tem a função de ser um método. Ele acima de tudo é um guia auxiliar do contratenor, em particular do estudante a nível universitário, do professor de canto e demais profissionais da música, que desejam se dedicar ao cancionário brasileiro de forma profissional. O repertório aqui proposto não é o habitual, ou até mesmo o mais comum de ser executado por esses cantores, todavia é uma oportunidade de ampliar o repertório e as possibilidades do uso da voz do contratenor. Sendo assim, esse material busca disseminar e expandir a ideia do uso dessa voz na execução da canção brasileira. Os critérios para a seleção das obras aqui trabalhadas foram selecionados a partir das experiências relatadas nos questionários dos intérpretes e dos docentes.

Como foram definidas as canções desta antologia? Em um primeiro momento, utilizei as minhas próprias experiências da prática deste repertório, porém, de maneira a abranger uma diversidade de experiências, busquei dialogar com outros contratenores e seus professores. A partir disso surgiu, optei por elaborar questionários de pesquisa, possibilitando o levantamento das vivências e da prática interpretativa e pedagógica de outros cantores brasileiros contratenores e seus professores de canto. Os dados aqui apresentados, resultados da análise de relatos dos questionários de pesquisa, propiciaram a definição dos critérios utilizados para escolha de repertório nesta compilação. Esses tópicos foram fundamentais para a seleção das canções brasileiras

⁶ Segundo Cruz TLB, Gama ACC, Hanayama EM; *Análise da extensão e tessitura vocal do contratenor*; (2004), "A principal característica do registro modal, ao longo de toda sua extensão, é a grande atividade de ambos os músculos tensores (tireoaritenóideo e cricótireóideo). Já o registro de falsete é caracterizado pelo relaxamento do músculo vocal e por uma hiperatividade do músculo cricótireóideo, com consequente estiramento do ligamento vocal, deixando apenas as margens das pregas vocais livres para vibrar."

que se mostraram adequadas e confortáveis para o contratenor e assim definir as obras que compõem esta antologia.

Antes de apresentar os critérios, é necessário que alguns pontos sejam frisados para o uso do material, em especial quando utilizado de maneira pedagógica pelo professor de canto. Esses passos iniciais sobre escolha do repertório partiram de metodologias já existentes, mesmo que elas não tratassem especificamente sobre o tema em questão. Todavia, tal recurso ajudou a compreender o método de escolha de uma obra musical e conseqüentemente os critérios específicos para a voz do contratenor. A pesquisa tem como base o artigo *Criteria for Selecting Repertoire* de John Nix (2002), em que o autor salienta que deve-se considerar o nível de aprimoramento vocal do cantor a partir do material musical e textual da obra. Abaixo pode-se observar alguns desses mecanismos de preparação citados por Nix adaptados para o trabalho com um aluno contratenor:

- O nível de compreensão dos elementos musicais;
- A maturidade emocional;
- Conhecimento de sua extensão vocal, da tessitura vocal da obra e sobretudo do seu timbre;
- A compreensão das particularidades e recursos dessa voz, dentre eles: domínio da região de peito; ressonância alta e clara na voz de cabeça; intensidade vocal; fisiologia corporal; agilidade vocal; regiões de destaque e melhor desempenho vocal de seu aluno.

A partir do procedimento de análise citado acima, foram elaborados dois questionários com perguntas objetivas e específicas. Elas foram pensadas como uma possibilidade de que seus relatos auxiliassem a compreender o estudo da canção brasileira pelos intérpretes em foco, e seus resultados ajudaram a criar e desenvolver uma possível resolução para a problemática. Além disso, os relatos tinham como objetivo também contribuir para uma catalogação de um repertório já executado e testado em estudo ou performance. Tal fato, possibilitou a criação de uma tabela e também as canções que foram escolhidas na antologia. Sobre o processo de análise dos questionários, o recolhimento das informações foi realizado no formato online através do uso do correio eletrônico. Foi enviado um primeiro questionário com quatro perguntas a dez professores de canto de diversas Universidades e instituições brasileiras

de ensino de música, estúdios de canto e escolas particulares. O outro questionário, com oito perguntas, teve como o foco os cantores contratadores em diversos níveis. No todo foram encaminhados dezesseis questionários para contratadores brasileiros residentes no Brasil, Alemanha, Portugal e Suíça. Contudo, nem todos os relatos tiveram retorno como o esperado, com apenas oito cantores e dois professores os tendo respondido.

O questionário explorou pontos gerais e específicos, com relatos pessoais dos intérpretes e possíveis explicações. Isso possibilitou a elaboração dos critérios presentes no artefato. Eles são compostos por questões que exploram desde a extensão da obra, tessitura do cantor dentro da peça, dicção e pronúncia, até questões sobre harmonia. Também foi abordado questões interpretativas, trabalho de dinâmicas, escolhas timbrísticas e ajustes. Por fim, houve a análise do trabalho em conjunto, de construção e observação da obra com o instrumentista acompanhador e com o professor. Pode-se afirmar que os questionários e os critérios também são considerados parte fundamental da metodologia usada para validar o tema proposto neste estudo.

Critério 1 – Texto, Dicção e Pronúncia

O cantor e seu professor devem se debruçar sobre os desafios estilísticos-musicais apresentados nos textos, atentando-se quanto ao trabalho de dicção e articulação de vogais e consoantes em regiões agudas ou de passagem. Em obras como *modinhas* e *lundus*, é importante que a ornamentação ocorra sem que haja perda da prosódia dentro da condução harmônica, atentando-se a regiões e passagem do falsete para o médio-grave e para o médio-agudo. Logo, as consoantes precisam ser muito bem articuladas, principalmente na região pura do falsete, visto que essas antecedem as vogais. Então, necessitam ser bem preparadas tecnicamente para a boa execução dos formantes⁷ posteriores da região de dificuldade.

⁷ O formante é representado pelas frequências naturais de ressonância do trato vocal, especificamente na posição articulatória da vogal falada. As vogais são identificadas pelos seus formantes (BEHLAU, 2001).

Critério 2 – Timbre e registro vocal

Conhecer o registro vocal do aluno contratenor é fundamental para saber qual obra melhor se adequa ao seu repertório. Não somente o fato de possuir as notas na extensão vocal⁸ do estudante, mas como as mesmas podem ser trabalhadas dentro da canção escolhida de forma confortável. Registro vocal segundo Hollien (1926 -2022) é:

Um registro vocal é um evento totalmente laringeo; ele consiste em séries ou regiões de frequências de fonação que podem ser produzidas com qualidades muito semelhantes; algumas regiões de frequência de fonação podem ser produzidas em mais de um registro; a definição de um registro deve ter por base evidências perceptivas, acústicas, fisiológicas e aerodinâmicas. (Hollien, "On Vocal Registers", *Journal of Phonetics*, 1974, pp. 125-143.)

Logo após analisar as dificuldades em relação às alturas que a obra apresenta, o próximo passo é identificar os locais de dificuldade para esse aluno. Também é importante perceber as regiões de passagens e como o corpo reage. Para isso, é necessário atentar-se quanto à uniformidade do registro modal com o falsete durante toda a obra, observando as regiões de pouca adução⁹ da prega vocal e maior "soprosidade"¹⁰ sonora. As adaptações técnicas utilizadas, bem como as consoantes e vogais favoráveis para um maior movimento de adução para o intérprete, poderão variar de acordo com cada cantor.

⁸ O desenvolvimento da extensão vocal de um cantor depende também da respiração bem administrada, da fonação bem coordenada e da ressonância bem equilibrada. Além disso, o trabalho de extensão vocal só será eficiente se for feito de forma conjunta com o trabalho de registro vocal e modificação das vogais. Certamente, um aspecto depende do outro. (FERNANDES, 2009, p. 429).

⁹ **Adução:** É o movimento de fechamento das pregas vocais. Os músculos responsáveis por esse movimento são o cricoaritenóideo (CT) lateral e o tireoaritenóideo (TA) podendo contar com o auxílio dos músculos tireoaritenóideos, que são responsáveis por auxiliar no fechamento glótico quando necessário, possibilitando o aumento do volume da voz cantada. No caso do falsete, é possível dizer que os músculos AA e TA estão descansando, enquanto o CAL está trabalhando a fim de manter a aproximação das pregas vocais. Esse movimento pode ser denominado "Modo Soproso de Fonação" pois teremos uma abertura nas cartilagens que deixa escapar o ar e conseqüentemente menos adução da prega vocal. Externamente esse movimento produz um som menos vigoroso e cheio quando comparado aos demais registros e modos de fonação.

¹⁰ "Soprosidade": termo utilizado por cantores e profissionais sobre a presença de ruído excessivo de ar durante a fonação, ou seja, decorrente da passagem do ar pela glote, causando um movimento de adução incompleta.

Além das questões citadas anteriormente, deve-se atentar a característica de voz do aluno em relação ao seu timbre¹¹ - ou na linguagem coloquial utilizada pelos cantores, a "cor da voz" - e como adequá-la para a obra em questão. É importante compreender que o uso do falsete em comparação ao registro médio e de peito, assim como qualquer voz média quando é trabalhado nesses registros, precisam se comunicar de forma que o cantor tenha versatilidade de mudar e trabalhar com ambos sem se cansar. Dentro do repertório da música brasileira, o uso do falsete pode ser trabalhado de forma positiva e que acrescente ao máximo para a textura proposta pelo compositor. Também é significativo salientar que nem toda obra ficará boa para o seu timbre. Então, como qualquer outra voz, o melhor caminho é a através da testagem. E quanto mais se praticar, mais simples será para o cantor e seu professor identificar dentro do repertório brasileiro a obra a qual melhor se adapta ao seu material vocal.

Uma questão interessante que apareceu nos questionários foi a que os cantores sinalizaram uma adaptação que utilizam no timbre quando apresentam-se em grandes espaços. A adequação sugerida, seria o uso de timbre mais brilhante e com profundidade, que é chamado timbre *Chiaroscuro*, pelo Pedagogo Richard Miller:

A *voce chiusa* (voz fechada) descreve um timbre em toda extensão com um equilíbrio desejável de harmônicos graves e escuros. A *voce chiusa* produz o timbre *chiaroscuro* (claro-escuro) no qual tanto o brilho quanto a profundidade estão presentes em qualquer área da escala vocal. (MILLER, R. Cap. 11, Modificação vocálica no canto, *The structure of singing*, 1986.)

O uso desse timbre pode ser um facilitador para a preocupação com o ato "de ser escutado", que sempre é uma questão na vida do cantor, pois os espaços habitualmente possuem grande infraestrutura onde nem toda voz consegue executar determinado repertório sem um auxílio de sonorização. Não podemos ignorar que a tecnologia é facilitadora e positiva para muitos recursos vocais, mas tal adaptação é utilizada com o intuito de não possuir tal infraestrutura disponível e possibilitar o cantor de executar o

¹¹ Segundo Miller. "O timbre vocal é determinado pelo acoplamento de ressonadores e pelas ações modificadoras de outras partes da máquina vocal. As frequências dos formantes e as formas dos ressonadores encaixam-se". O autor completa que "Obviamente, o timbre do som vocal produzido pelo cantor varia. As diferenças de timbre correspondem a locais de sensação de ressonância. (Cantores geralmente querem dizer timbre vocal quando falam de "ressonância")"

repertório de forma audível para o público, sem ser sobreposto pelo instrumento que o acompanha.

Critério 3 – Tessitura das Obras

Sobretudo antes de iniciarmos esse tópico, precisamos compreender o significado de tessitura, que segundo Costa et al (2006) significa:

... tecido, trama. A tessitura da voz cantada inclui todos os tons que podem ser conseguidos com qualidade musical e a tessitura da voz falada inclui todos os sons que são usados na fala, situando-se geralmente na região inferior à da voz cantada. Ela pode ser determinada pela cultura, pois algumas línguas permitem maior variedade de tons em suas emissões, e por circunstâncias histórico sociais precisas. A identificação do tipo de voz leva em consideração a frequência e a composição dos formantes, nos tons mais convenientes para o cantor e nas notas de transição de sua extensão. A tessitura, na qual o número máximo de semitons é alcançado e intensidades mais altas nos formantes são registradas, foi a melhor forma para definir o tipo de voz do cantor (COSTA et al., 2006, p. 97-98).

O professor de canto precisa ter um conhecimento sobre a extensão da obra e o instrumento que está sendo executado como acompanhador, principalmente no repertório modinheiro. Habitualmente, o repertório dessa época não era específico para voz de soprano ou de mezzo-soprano como ocorre por vezes na notação atual das canções, habitualmente por conta do sistema *fach*¹². O questionário dos cantores nos proporcionou o seguinte relato: “Se está confortável para voz, pode-se cantar. Atentando-se sempre a pronúncia do texto que deve estar cômodo para o intérprete e compreensível para o público dentro da tessitura presente.” Tal relato é correlacionado ao seguinte recurso, caso o cantor queira muito interpretar a obra e sua tessitura não seja confortável para o mesmo, o mecanismo de resolução é a transposição. Esse mecanismo, no gênero da canção, se tratava de uma prática comum. Contudo, todos os casos possuem exceções e fica a critério do professor avaliar se essa transposição será adequada, além de como executar o ato de transpor, sem comprometer a escrita ou a ideia musical proposta pelo compositor.

¹² O sistema alemão FACH é um método de classificação de cantores, normalmente utilizado no meio lírico e da ópera, de acordo com a extensão vocal e cor de suas vozes. O sistema é utilizado mundialmente como padrão classificatório vocal, contudo o registro de contratenor não está presente dentro dessa classificação.

Critério 4: Harmonia e estrutura da Obra

Esse tópico não trará observações de uma análise harmônica de cada obra, porém, abordará a preocupação dos cantores com esse tema. A primeira abordagem no questionário dos cantores contratenores foi em relação ao repertório modinheiro (século XVIII - XIX), em que normalmente apresenta-se um baixo contínuo. O contínuo deve ser observado e analisado harmonicamente com muita atenção, para assim compreender a ideia melódica da voz e suas possíveis conduções harmônicas. Isso ocorrerá caso o cantor deseje ornamentar a obra, como normalmente é informado historicamente por especialistas¹³. A preocupação com o tema também aparece entre os cantores entrevistados quando executam obras do século XX com piano, em relação ao período romântico e a harmonia da obra. A questão está relacionada especialmente à performance vocal. Ocorre uma certa atenção quanto à expressividade das execuções sonoras desejadas pelo compositor e as que o cantor contratenor pode oferecer com seu material vocal. Podemos perceber isso através do relato de um cantor do questionário:

“Olho primeiro a tessitura. Depois vejo o poema musicado, faço uma breve análise do mesmo, seguida de uma breve análise musical, para entender como o compositor pensou na construção da peça. Para mim, com algumas poucas exceções, a poesia e a música se fundem numa simbiose artística, nesse repertório. Tanto o cantor precisa conhecer a construção da parte do piano, como o pianista precisa entender a construção da linha vocal. Sem isso, a performance pode ser um desastre. A partir da certeza de que a peça soaria bem na minha voz e da compreensão da obra como um todo, eu decido se tenho condições ou não de interpretá-la. O performer assume uma certa co-autoria com o compositor ao apresentar a obra. Por isso, preciso ter certeza das minhas escolhas.” (Resposta cantor A)

Assim, através dos relatos presentes no questionário, foram listados abaixo dois passos facilitadores, que podem auxiliar o aluno na escolha de seu repertório a partir da reflexão sobre as questões harmônicas:

¹³ “*A Modinha estrófica- questões sobre sua interpretação e edição*” é um artigo de Alberto Pacheco sobre o estudo, a pesquisa e a edição crítica desse gênero musical, em que o mesmo analisa e reflete algumas temáticas como erros e imprecisões, notação, harmonia, contexto histórico, poesia dentre outros. No trecho “*relações texto-música*” fala-se sobre tensões de prosódias devido à música ser escrita com apenas o primeiro verso e harmonia, visto que o compositor tinha em mente que a distribuição das demais estrofes ficaria a cargo do intérprete. É interessante perceber também a relação entre o acompanhamento e a organização do texto poético sob a melodia, que tanto no acompanhamento como na linha da voz era de escrita simples ou rebuscada, mas que dava a oportunidade do intérprete em improvisar e trazer uma fluência à obra.

- Ao receber a obra em suas mãos, o primeiro passo é observar a sua linha vocal e a parte harmônica. Qual é a relação entre elas? Existe contraste? divergências? Claro que a análise sobre a linha vocal e harmônica irá depender do conhecimento e do nível técnico do aluno, para observar lugares de dificuldades e possíveis desafios. Nesse ponto a figura do professor de canto é essencial para um direcionamento positivo. Durante a observação é necessário atentar-se também na linha melódica do canto para as regiões de dificuldades técnicas de passagem vocal¹⁴. As questões citadas devem ser pensadas e analisadas em relação a densidade e escrita harmônica da obra e o material vocal, o qual o aluno detém e sobretudo sobre o domínio do uso dos registros vocais unificados, como já citado.
- Em um segundo momento, o cantor poderá realizar uma observação geral da obra, a partir da execução, ou seja, cantar. Ele precisa compreender o diálogo entre o instrumento acompanhador e sua linha vocal, buscando incorporar a ideia estilística da obra e estética e o seu timbre. Em especial na execução das obras do período romântico, observar como os fraseados, legatos e dinâmicas musicais características do romantismo¹⁵ poderão ser executadas com o registro do falsete. Isso tudo compreendendo que, a sonoridade de um contratenor executando o repertório cancionero do século XX, pode ser um pouco diferenciada da escuta comum das demais classificações vocais que possuímos como exemplos.
- **Critério 5 – O acompanhamento instrumental**

Cantar com a tampa do piano fechada ou na primeira posição baixa não é sinônimo de fragilidade ou incompetência vocal. A voz do contratenor é uma voz que normalmente possui questões de sonoridade e projeção diferenciadas das demais por conta da musculatura utilizada durante o ato do falsete. Claro que, com ressalvas,

¹⁴ *Passaggio* é o termo utilizado no canto lírico para descrever a área de transição entre os registros vocais. Segundo MILLER, Richard em *The structure of singing-system and art in vocal technique*, 1986. “A terminologia de registro deve ser cuidadosamente escolhida. “quebra” e “passagens” podem muito bem se referir a fenômenos de registro existentes na voz, mas psicologicamente eles tendem a apontar as divisões entre os registros em vez de uma unificação”.

¹⁵ A Era Romântica é um período da história da música classificado entre o ano de 1815 até o início do século XX. Sua música é caracterizada pela maior flexibilidade das formas musicais. Nela estabeleceram-se vários conceitos de tonalidades para descrever os vocabulários harmônicos herdados dos períodos anteriores. Em sua estética musical buscava maior fluidez de movimento e contraste.

também existem questões técnicas que podem ser trabalhadas individualmente, como o fortalecimento muscular, resistência respiratória e outros pontos que auxiliarão numa projeção mais sonora. Então, analisando o instrumento que o acompanha e sua massa sonora, o cantor poderá utilizar a dita posição da tampa citada ou não e assim, proporcionar algumas vantagens para sua *performance*. Segundo os cantores entrevistados, esse artifício permitirá um maior diálogo entre o pianista acompanhador e o cantor em relação ao equilíbrio sonoro. Os cantores citaram ainda a preferência por instrumentos de cordas no acompanhamento. Instrumentos dedilhados como violão, harpa e alaúde são muito bem acolhidos pelo timbre do contratenor. Se os instrumentos respeitarem os limites da voz, estaremos caminhando para um bom trabalho. Contudo, o uso do timbre metalizado do falsete torna-se um grande aliado para conseguir romper a massa sonora e em se fazer ser escutado pelo público – e essa não é uma questão de volume vocal, mas sim de direção da voz. Esse recurso foi citado por mais da metade dos cantores nos questionários. Neste sentido, um mecanismo interessante é o uso de uma ressonância mais oral, frontal, que explore sobretudo o uso da região do zigomático¹⁶. Tal ajuste é conhecido por muitos cantores pela forma conotativa de ‘voz na máscara’ e o uso do *squillo*¹⁷, podendo facilitar a perfuração da massa sonora do instrumento acompanhador, o que possibilita um resultado final desejado.

Considerações finais

O objetivo do trabalho é a elaboração de um material de auxílio que busca identificar os critérios introdutórios para a execução do repertório de câmara brasileiro, no timbre de contratenor. Ela inclui dezoito obras em domínio público e uma breve biografia dos compositores(as). Nos anexos se encontra a transcrição Fonética (IPA) do português-brasileiro das canções e uma tabela adicional de sugestões de repertório e o local de acesso a estas obras.

O trabalho buscou responder às perguntas sobre a interpretação e eventuais desafios estilísticos e técnicos da voz do contratenor, ao interpretar a canção brasileira de câmara dos séculos XVIII ao XX. Contribuiu também, viabilizando um novo olhar para a performance do cancioneiro brasileiro. O estudo fundamentou-se através de uma

¹⁶ O osso zigomático é o osso que forma a parte mais saliente da face (maçã do rosto) formando também o contorno inferior dos olhos (margem orbital).

¹⁷ *Squillo* é o som ressonante, parecido com um trompete, nas vozes dos cantores. Ou seja, o formante do cantor ou região de maior brilho de execução vocal.

pesquisa participativa e da análise de dois questionários distintos enviados a professores de canto e cantores brasileiros. A partir disso ocorreu a criação de alguns pontos fundamentais que auxiliam o professor de música e o cantor no estudo e realização desse repertório.

Por fim, é importante salientar que esta pesquisa de mestrado iniciou-se dentro da pandemia do Vírus SARS-Covid-19 em 2021 no formato remoto. O problema na época encontrado foi que muitas bibliotecas estavam fechadas e infelizmente nem todos os seus acervos estavam disponíveis para manuseio ou pesquisa científica. Com isso, a listagem de sugestão de repertório a qual encontra-se no anexo ainda é inicial e incompleta, quando comparada a vasta gama de obras e compositores brasileiros existentes. Espera-se que com o tempo ela possa se retroalimentar e assim servir como local de acesso para muitos profissionais que desejem utilizá-la.

1

A Loirinha (Lundu*)

Música de José de Almeida Cabral (c. 1814 – 1886)

Texto de Sr. Martim Francisco Jr.

Sobre o compositor: José de Almeida Cabral, compositor brasileiro de modinhas e empresário, considerado o último modinheiro do segundo império do Brasil. Contudo é mais lembrado por ter sido amante da cantora italiana Augusta Candiani (1820-1890). Foi um modinheiro “banalíssimo” segundo Mário de Andrade e elegante modinheiro, segundo Ayres de Andrade. Morreu em São Paulo em 1881, já em plena decadência. Nos últimos anos de vida sobrevivia vendendo bilhetes de loteria juntamente com suas composições em um quiosque da Rua São Bento (Gonçalves, 1995)*.

About the composer: José de Almeida Cabral, Brazilian composer of modinhas and entrepreneur, considered the last modinheiro of the second empire of Brazil. However, he is best remembered for having been the lover of the Italian singer Augusta Candiani (1820-1890). According to Mário de Andrade, he was a “very banal” fashionista and an elegant fashionista, according to Ayres de Andrade. He died in São Paulo in 1881, already in full decline. In the last years of his life, he survived by selling lottery tickets along with his compositions at a kiosk on Rua São Bento (Gonçalves, 1995)*.

Os teus olhos estrelas retratam, os seus lábios são cor de carmim,

Your eyes portray stars, your lips are the color of carmine,

Teus encantos me prendem me matam, Ai Loirinha tem pena de mim.

Your charms bind me, kill me, oh fair one, take pity on me.

É tão lindo teu corpo de fada, o teu rosto tem meiga expressão,

It is so beautiful your body of a fairy, your face has a sweet expression,

Os teus seios de deusa encantada, ai Loirinha do meu coração.

Your breasts of an enchanted goddess, oh fair one of my heart.

O meu canto teu lábio expira, ó tem pena desse trovador,

My song exhales from your lips, oh pity this troubadour,

Pois eu tenho ciúmes da Lira, Ai Loirinha, meu bem, meu amor.

Because I'm jealous of the lyre, oh fair one, my dear, my love.

Teus encantos me prendem me matam, Ai Loirinha, tem pena de mim.

Your charms bind me, kill me, oh fair one, take pity on me.

Nota 1: Referências da biografia do autor *GONÇALVES, Janice. Música na cidade de São Paulo (1850- 1900): o circuito da partitura. 1995. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995, f. 229. SAWAYA, Luiza, LIVRO, José d’Almeida Cabral: o último modinheiro do 2º Império do Brasil. Estudo crítico, manuscritos, partituras e gravações. Lisboa, 2016.

Nota 1: References from the author's biography *GONÇALVES, Janice. Music in the city of São Paulo (1850-1900): the score circuit. 1995. Dissertation (Master in History) – Faculty of Philosophy Letters and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, 1995, f. 229. SAWAYA, Luiza, LIVRO, José d’Almeida Cabral: the last modinheiro of the 2nd Empire of Brazil. Critical study, manuscripts, scores and recordings, Lisbon, 2016.

* **LUNDU**; Dança e canto introduzido no Brasil pelos negros escravizados durante o período histórico conhecido como Brasil Colonial. Assim como a modinha, há inúmeras controvérsias a respeito de sua origem. Caracterizado como uma dança ritmada, por vezes tachado de indecente e lascivo em documentos oficiais, que proibiam sua apresentação nas ruas e teatros da época.

* **LUNDU**; Dance and song introduced in Brazil by enslaved Africans during the historical period known as Colonial Brazil. Like the modinha, there are numerous controversies regarding its origin. Characterized as a rhythmic dance, sometimes branded as indecent and lascivious in official documents, which prohibited its performance in the streets and theaters of the time.



Lundu

A Loirinha

S. Martin Francisco Jr.

José de Almeida Cabral



1

Voz

Os teus o-lhos es-tre-las re - tra-tam Os teus

Piano

4

lá-bios são cor de car-mim Os teus o - lhos es-tre - las re -

Ten

Piano

7

tra-tam Os teus lá-bios são cor de car-mim! Teus en-

Piano

10

Tên.

can - tos me pren - dem me ma - tam Ai! loi - ri nha, tem pe - na de mim! Teus en

14

can - tos me pren - dem me ma - tam Ai! loi - ri - nha, tem pe - na de mim.

Os teus olhos estrelas retratam,
 os seus lábios são cor de carmim
 Teus encantos me prendem me matam,
 Ai Loirinha tem pena de mim.
 É tão lindo teu corpo de fada,
 O teu rosto tem meiga expressão.
 Os teus seios de deusa encantada,
 Ai Loirinha do meu coração.
 Teus encantos me prendem me matam,
 Ai loirinha tem pena de mim.
 O meu canto teu lábio expira,
 Ó tem pena desse trovador.
 Pois eu tenho ciúmes da Lira
 Ai Loirinha, meu bem, meu amor.
 Teus encantos me prendem me matam
 Ai Loirinha, tem pena de mim.

2

Cuidados, Tristes cuidados

Música de Marcos Antonio Fonseca Portugal (1762 -1830)

Texto anônimo

Sobre o compositor: Mais conhecido como Marcos Portugal, foi um importante compositor luso-brasileiro, organista e maestro, que veio à convite da corte portuguesa de D. João para o Brasil onde faleceu no Rio de Janeiro em 1830. Seu sucesso internacional como compositor fora dado por suas obras de gênero sacro (essencialmente missas, matinas, salmos e hinos), principalmente no eixo europeu entre Portugal e Brasil. Todavia seu acervo também é composto por óperas e músicas de gênero dramáticas muito emblemáticas, que circularam ativamente até o início do século XX.

About the composer: Better known as Marcos Portugal, was an important Portuguese-Brazilian composer, organist and conductor, who came with invitation of the Portuguese court of D. João to Brazil where he died in Rio de Janeiro 1830. His international success as a composer was due to his works of sacred genre (masses, matins, psalms and hymns), mainly in the European axis between Portugal and Brazil. However his works are also composed of very emblematic operas and dramatic genre songs that circulated actively until the beginning of the 20th century.

Cuidados tristes cuidados, voai onde está o meu bem,

Care, sad care, fly where my darling is,

Dize-lhe que sois cuidados, mas não lhe digaes de quem.

Tell her that she is cared for, but do not tell her by whom.

Porque se ela vos percebe, se vos chega a perceber,

Because if she notices you, if she actually notices you,

Não há de porque sois meus, não vos há de receber.

There is no reason why you are mine, so she will not welcome you.

Desejos, vivos desejos, que he o q'inda vos detem

Desires, living desires, what is it that still detains you

Mostrai como hides crescendo, mas não lhe digais em quem

Show how you have been growing, but don't tell her for whom.

Cuidados, tristes cuidados



Marcos Portugal

Voz

Piano

rinf.

p

5

Cui-

f

9

da-dos, tris-tes cui - da - dos, Vo - ai on-de es-tá... meu bem, Cui-

p

13 *rit.*

da-dos, tris-tes cui - da - dos, Vo - ai on-de es-tá__ meu bem. Di-

17 *sf*

ze - lhe que sois cui - da - dos, Mas não lhes dí - gais__ de

20

quem, Di-

23

sf

zei - lhe que sois cui - da - dos, mas não lhe - di - gais de_

p *sf*

Estribilho

26

quem. Por-que se e - la vos per - ce - be,

Estribilho

29

Se vos che - ga a per - ce - ber, se vos che - ga a per - ce -

rinf.

32

ber, Não há - de por-que sois meus, Não vos_ há de_ re - ce -

36

-ber, não vos_ há de_ re - ce - ber, re - ce -

40

ber, re - ce - ber.

3 Beijo a mão que me condena

Música de José Maurício Garcia Nunes (1767- 1830)

Texto anônimo

Sobre o compositor: José Maurício Nunes Garcia, foi um padre brasileiro, multi-instrumentista, professor, maestro e um importante compositor, em particular de música sacra. Era filho de um escravo alforriado e de uma mulher miscigenada, ficando órfão ainda criança. Mesmo jovem sua grande vocação musical era notável. Foi nomeado em 1798 mestre de capela da antiga Catedral da Sé do Rio de Janeiro, hoje igreja Nossa senhora do Carmo. Cargo considerado para época, o mais elevado posto no qual um músico profissional poderia ocupar. D. João VI, regente do Brasil na época, deu-lhe também o título de mestre da música da Capela Real logo assim que se instalou em terras brasileiras com a corte. Assim, José Maurício tornou-se um dos músicos mais importantes do Reino Português. Com a vinda da corte portuguesa para o território brasileiro, trabalhou muito ao lado do renomado compositor português Marcos Portugal, e deixou um importante legado para a história brasileira.

About the composer: José Maurício Nunes Garcia, was a Brazilian priest, multi-instrumentalist, teacher, conductor and an important composer, particularly of sacred music. He was the son of a freed slave and a mixed-race woman, being orphaned at a very young age. Even young, his great musical vocation was remarkable. In 1798 he was appointed chapel master of the former Cathedral of the Sé do Rio de Janeiro, today Nossa Senhora do Carmo Church, considered at the time the highest position a professional musician could occupy. D. João VI, also gave him the title of Master of Music of the Royal Chapel as soon as he settled in Brazilian lands with the court. Thus, José Maurício became one of the most important musicians of the Portuguese Kingdom. With the arrival of the Portuguese court to Brazil, he worked a lot alongside the renowned Portuguese composer Marcos Portugal, and left an important legacy for Brazilian history.

Beijo a mão que me condena, a ser sempre desgraçado

I kiss the hand that condemns me, to be forever wretched

Obedeço ao meu destino, respeito o poder do fado

I obey my destiny, and respect the power of fate

Que eu ame tanto, sem ser amado

That I love so much, without being loved

Sou infeliz, sou desgraçado.

I am unhappy, I am wretched.

Beijo a mão que me condena

Modinha

Jose Mauricio Nunes Garcia



1

Voz

Be - jo a mão que me con - de na

Piano

Musical score for the first system, measures 1-4. The vocal line (Voz) is in treble clef, 3/4 time, with lyrics "Be - jo a mão que me con - de na". The piano accompaniment (Piano) is in bass clef, 3/4 time, featuring a steady eighth-note triplet pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand.

5

a ser sem - pre des - gra - ça - do

Musical score for the second system, measures 5-8. The vocal line (Voz) is in treble clef, 3/4 time, with lyrics "a ser sem - pre des - gra - ça - do". The piano accompaniment (Piano) continues with the eighth-note triplet pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand.

3

o - be - de - ço ao meu des - ti - no

Musical score for the third system, measures 9-12. The vocal line (Voz) is in treble clef, 3/4 time, with lyrics "o - be - de - ço ao meu des - ti - no". The piano accompaniment (Piano) continues with the eighth-note triplet pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand.

13

res - - pei - to_o po-der do_____ fa-do

A II°

17

Que eu ame tan-to sem ser a - ma - do sou in-fe - liz____ sou des-gra

24

ca - do que eu_ ame tan-to sem ser___ a - ma-do sou__ in - fe-

30

liz sou des-gra-ça - do que eu ame tan - to sem ser a - ma - do

37

sou in-fe - liz sou des-gra-ça - do que eu ame tan-to

43

sem ser a - ma-do sou in - fe - liz sou des-gra-

48

ça - do sou in - fe - liz sou des - gra - ça - do.

P. L.

Beijo a mão que me condena
 A ser sempre desgraçado
 Obedeço ao meu destino
 Respeito o poder do fado
 Que eu ame tanto
 Sem ser amado
 Sou infeliz,
 Sou desgraçado.

4

A perdiz piou no campo

Música de Luciano Gallet (1893 -1931)

Texto folclórico recolhido em Montes Claros- Minas Gerais

Sobre o compositor: Luciano Gallet, foi compositor, pianista, regente e professor. Filho de pais franceses e dito como uma das figuras mais importantes na disseminação da música e folclore nacional. Através do incentivo de Henrique Oswald, matriculou-se em 1914 no Instituto Nacional de Música (INM), atual escola de Música da UFRJ, onde se formou em 1916 com medalha de ouro no curso de piano. Foi também um dos responsáveis pela campanha que culminou para a fundação da Associação de Música Brasileira. Hoje é patrono da cadeira de Número 39 da Academia de Música Brasileira e somente nos anos de 2010 sua obra começou a ser resgatada, mesmo tendo possuído uma forte atuação musical na década de 20.

About the composer: Luciano Gallet, was a composer, pianist, conductor and teacher. Son of French parents and said to be one of the most important figures in the dissemination of national music and folklore. With the encouragement of Henrique Oswald, he enrolled in 1914 at the Instituto Nacional de Música (INM), the current UFRJ School of Music, where he graduated in 1916 with a gold medal in the piano course. He was also one of those responsible for the campaign that culminated in the founding of the Associação de Música Brasileira. Today he is patron of the chair of Number 39 of the Brazilian Music Academy and only in the 2010s his work began to be rescued, even having had a strong musical performance in the 20s.

A perdiz piou no campo, a pomba no carrascão

The partridge chirped in the field, the dove in the dovecote.

A perdiz piou de sede, a pomba por ter paixão

The partridge chirped with thirst, the dove for being in love

Meu bemzinh' tá da banda do lá. Têm canoa, eu não posso passá,

My little darling is from over there. There is a canoe, but I cannot get over,

Têm caminh' eu não posso ir lá, meu allivio é só chorar

There is a path, but I cannot go there, so my only relief is to cry.

Ai! Seu canoeiro! Atravess' o meu bemzinh' pra cá

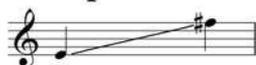
Oh! Mister canoeist! Cross my little darling over here

Atravessa meu bem! Vem pra cá!

Cross my little darling! Come over here!

A Perdiz piou no campo.

Luciano Gallet



i **Moderato Molto.** §

Piano

p marcato

4 *amplamente*

Voz

mf A per - diz pi - ou no cam - po, Apom - ba no car ra -

Piano

p

8 **Lento** *ad libitum* **Tempo.**

Voz

cão! — Ô — á, ô — á!

Lento *ad libitum* **Tempo.**

Piano

pp *seguinto* *p*

12 *amplamente*

Voz *mf* A per-diz pi-ou de sê - de, A pom

Piano *pp* *p* *sfz*

16 **Lento** *ad libitum*

Voz ba por ter pai - xão — ô — á — ô — a — Meu bem

Piano *pp* *seguinto* **Lento** *ad libitum* *8va*

Allegro
muito rythmado

20

Voz zinh'ta da ban-da de lá, — Têm ca-noa, eu não pos-so pas-sá — Têm ca

Piano *p* **Allegro**
muito rythmado

24 **Meno** *ced.*

Voz
 minh' eu não pos-so ir lá! _____ Meu al - li - vio é só cho -

Piano **Meno** *ced.*

27 **Lento** *sfz*

Voz
 rá! _____ Ail! _____ seu

Piano **Lento** *calmando*

30 **Allegro. (subito)** **Lento.**

Voz
 ca - no - ei - ro! A - tra - vess' o meu ben - zinh' prá cá! _____ A - tra -

Piano **Allegro.**

33

Voz

Moderato Molto. **Allegro.**

1. 2.

ves-sa meu bem! Vem prá cá! cá!

Piano

Lento. **Moderato Molto.** **Allegro.**
com vivacidade

8^{vo} *pp* *seguinto* *p* *p*

37

Piano

pp

A perdiz piou no campo,
 A pomba no carracão.
 Ôá, Ôá!
 A perdiz piou de sede
 A pomba por ter paixão
 Ôá, ôá!
 Meu bemzinh'tá da banda do lá
 Têm canoa, eu não posso passa,
 Têm caminh' eu não posso ir lá
 Meu allivio é só chorar.
 Ai! Seu canociro! Atravess'o mei bemzinh'pra cá.
 Atravessa meu bem!
 Vem pra cá! cá!

5

Tayêras

Música de Luciano Gallet (1893 -1931)

Texto recolhido no norte do estado do Pará

Virgem do Rosário, Senhora do mundo,

Virgin of the Rosary, ruler of the world,

Dá-me um côco d'água, se não vou ao pote,

Give me coconut water, or I will go to the bowl,

Dai-me um côco d'água, senão vou ao fundo

Give me coconut water, or I will go to the bottom.

Indereré, aí, Jesus de Nazaré

Indereré, oh, Jesus of Nazareth

Meu São Benedicto é santo de preto,

My saint Benedict is a saint of the blacks,

Ele bebe garapa, ele ronca no peito

He drinks sugarcane juice, and he rumbles in his chest

Meu São Benedicto venho lhe pedir,

My Saint Benedict, I come to ask you,

Pelo amor de Deus pra tocar cucumbi*

For the love of God to play cucumbi

***Cucumbi** é um instrumento folclórico de origem africana, usado na dança homônima e nas taieiras.

***Cucumbi** is a folk instrument of African origin, used in the homonymous dance and in taieiras dance.

Nota do compositor: Canção e dança recolhida das mulatas do norte(Pará.)

Composer's note: Song and dance of the mulattresses from the North. (State of Pará.)

Nota: O termo "mulata" utilizado pelo compositor, e reflexo da sociedade da sua época, serviu para designar mulheres de origem miscigenadas entre um indivíduo branco e outro negro. Contudo, o termo carrega uma enorme carga pejorativa e preconceituosa. Posto isso, perante discussões das ciências sociais na atualidade, o termo não deve ser mais utilizado.

Note: The term "mulattresses" used by the composer, and a reflection of the society of your time, served to designate women of mixed origin between a white individual and a black individual. However, the term carries a huge pejorative and prejudiced load. That said, in view of discussions in the social sciences today, the term should no longer be used.

Tayêras.

Luciano Gallet

Allegretto ♩ = 84

Muito rythmado *Solo sempre f*

Voz

Vir-gem do Ro - sa - rio, Se-nho-ra do

Piano

p

4

mun-do; Vir-gem do Ro - sa rio, Sen-ho-ra do mun-do; dá-me um pou - co

7

d'a - gua, se-não vou ao po - te, dá-me um pou - co d'a - gua se-não vou ao

Coro

10

mf

fun - do. In - dé - re - ré! Ail! Je - sus de Na - za -

14

reth! In - dé - re - ré! Ail! Je -

17

sus de Na - za - reth!

ff

dim.

21 *Solo* *f*

Meu São Be - ne - di - to, é san-to de

24

pre - to; meu São Be - ne - dic-to, é san-to de pre-to el - le be-be ga

27

ra - pa el-le ron-ca no pei-to el - e be-be ga - ra - pa el-le ron-ca no

30 *Còro*

f

pei - to. In - dé - re - ré! Aii! Je -

marcato

33

sus de Na - za - reth! In - dé - re -

36

ré! Aii! Je - sus de Na - za - reth!

ff

39

39

dim.

p

42

Solo. *f*

Meu São Be - ne - di-to, ve-nho lhe pe - di, meu São Be - ne -

f

p

f

45

di-to, ve-nho lhe pe - dir, Pe - lo a-môr de Deus, p'ra to - car cu - cum

p

f

p

48

bi; Pe-lo-a-mor de Deus pra-to-car cu-cum-bi. In -

51

-dé - re - ré! Ail Je - sus de Na - za -

54

reth! In - dé - re - ré! Ail Je -

57 7

f

sus de Na - za - reth!

59

ff *sec.*

Virgem do rosário, senhora do mundo,
 Dá-me um pouco d'água, se não vou ao pote,
 Dai-me um pouco d'água, senão vou ao fundo.
 Indereré, ái, jesus de Nazaré
 Meu sao benedito é santo de preto
 Ele bebe garapa, ele ronca no peito
 Indereré, ái, jesus de Nazaré
 Meu são benedito venho lhe pedir
 Pelo amor de deus pra tocar cucumbi

6

A casinha pequenina

Música harmonizada por Ernani Braga (1888 -1948)

Texto recolhido de versos populares

Sobre o compositor: Ernani Braga, filho de pais portugueses, foi um pianista virtuoso e compositor carioca lembrado principalmente por ser um dos responsáveis em harmonizar canções populares brasileiras. Estudou piano com excelentes professores da época e foi para França onde ganhou uma bolsa para aprimorar ainda mais seus estudos musicais. Participou da Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo tocando obras de Debussy e Villa-Lobos. Compôs obras para coro, voz, orquestra e piano, tendo como sua obra vocal mais conhecida, as *Cinco Canções Nordestinas do folclore brasileiro* (quatro delas incluídas aqui neste álbum) uma coleção repleta de ritmos e influências da riquíssima cultura africana no Brasil.

About the composer: Ernani Braga, son of Portuguese parents, was a virtuous carioca pianist and composer remembered mainly for being one of those responsible for harmonizing Brazilian popular/folk songs. He studied piano with excellent teachers of the time and won a scholarship in France to further improve his musical studies. Braga participated in the 1922 Week of Modern Art in São Paulo, playing works by Claude Debussy and Heitor Villa-Lobos. He composed pieces for chorus, solo voice, orchestra, and piano, and perhaps his best-known vocal work: the Five Songs from the Northeast of Brazil based on folklore (four of which are included here in this anthology). It is a collection filled with rhythms, speeches, and influences from the rich African culture in Brazil.

Tu não te lembras da casinha pequenina? Onde o nosso amor nasceu?

Do you not remember the little house where our love was born?

Tinha um coqueiro do lado, que coitado, de saudade já morreu

There was a coconut tree on the side, who poor thing, died from longing

Tu não te lembras das juras? Oh, perjura

Do you not remember the oaths? Oh, lies,

Que fizeste com fervor?

What did you do with that fervor?

Daquele beijo demorado, prolongado, que selou o nosso amor?

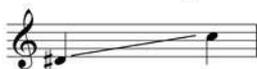
Of that long, extended kiss that sealed our love?



A Casinha Pequenina

Versos populares

Ernani Braga



Moderato
1

Voz

Tu não te lem-bras da ca - si-nha pe-que ni - na on-de o nos-so a-mor nas

Moderato
mf

Piano

2ª vez *pp*

4

ceu! ai! Tu não te lem-bras da ca - si-nha pe-que-ni - na

7

on - de o nos so a-mor nas - ceu! Ti - nha um co-quei-ro do

10

la-do que, coi-ta-do, de sau - da - de já mor - reu.

13

Ti - nha um co-quei-ro do la-do que, coi-ta-do, de sau - da - de já mor

rall.

16

reu. reu. Tu não te lem-bras das ju-ras ó per-ju - ra!

un poco mas

pp Fim

20

que fi-zes-te com fer- vor, ai! Tu não te lem-bras das ju-ras, ó per-ju-ra!

24

que fi-zes-te com fer- vor; Da - que-le bei-jo de-mo-

27

ra-do, pro-lon-ga-do, que se - lou o nos-so a - mor.

30

Da - que - le bei - jo de - mo - ra - do, pro - lon - ga - do, que se -

32

lou o nos - so a - mor.

rall.

rall.

D. C.

Tu não te lembrás da casinha pequenina?
 Onde o nosso amor nasceu?
 Aí, tu não te lembrás da casinha pequenina?
 Onde o nosso amor nasceu?
 Tinha um coqueiro do lado
 Que coitado que saudade
 Já morreu
 Tinha um coqueiro do lado
 Que coitado que saudade
 Já morreu
 Tu não te lembrás das juras? Oh, perjura
 Que fizeste com fervor?
 Aí, tu não te lembrás das juras, Oh perjura
 Que fizeste com fervor?
 Daquele beijo demorado
 Prolongado que selou
 O nosso amor
 Daquele beijo demorado
 Prolongado que selou
 O nosso amor

7

Capim di pranta

Música harmonizada por Ernani Braga (1888 -1948)

Texto afro-brasileiro recolhido em Alagoas

Capim di pranta

Cutting the weeds,

Tá capinando, tá nascendo

but they keep shooting up,

Rainha mandou dizê, Pru módi pará co'ssa lavoura.

Queen gives the order to stop this harvesting.

Lará! Lilá Lara, lilá

Lará! Lilá Lara, lilá

Nota do compositor: Canção - “jongo”, de ritmo afro-brasileiro, recolhida em Alagoas. Os trabalhadores do campo estão lutando contra a teimosia do “capim”.- erva ruim que, apenas arrancada, brota de novo: - “ tá capinando, tá nascendo”...Cantam com grande alegria: “la-rá, li-lá”- quando chega uma ordem da “rainha”, (rainha, tempo colonial), mandando suspender aquele ingrato trabalho: - “Rainha mandou dizê pru módi pará co’ essa lavoura.”

Composer's note: Song - “jongo”, with an Afro-Brazilian rhythm, collected in Alagoas. Field workers are fighting against the stubbornness of the “grass”. weeding, it's being born”... They sing with great joy: “la-rá, li-lá” - when an order arrives from the “queen”, (queen, colonial time), ordering that thankless work to be suspended: - “Queen ordered to say pru módi para co’ this crop.”.

Capim Di Pranta

Ernani Braga



Não depressa **p**

Voz

Tã ca - pi-nan - do, tá!

Não depressa **p**
(rimado)

f

tã ca - pi-nan - do, tá! tá! tá!

mf **f**

5 *rit.* *a tempo* **p**

Ca - pim di

rit. *a tempo* **mf**

7

mf

pran - ta, tá ca - pi-nan - do, tá nas - cen - do; Ca - pim di

9

f

pran - ta, tá ca - pi-nan - do, tá nas - cen - do. Ra - i-nha man-dou di -

11

p

zê pru mó-di pa-rá co es - sa a - vou - ra; Ra - i-nha man-dou di -

13

f

zê pra mó - di pa - rá co es - sa la - vou - ra. Man - dou,

15

p

man - dou di - zê! Man - dou,

17

(cedendo) *Menos*

man - dou pa - rá!

(cedendo) *Menos* *p̣* (*ritado*)

19

cresc.

21

f

La - rà! li - lá la - rà li

23

p

lá la - rà li - lá la - rà li

25 *f*

la ——— lá-rá li lá ——— la-rá lá la rá li

27

la ———

cresc. animando

p *sff*

29 **Tempo I**

p

tá ca - pi-nan - do, tá!

Tempo I

f *p*

31 *um pouco mais*

tá ca - pi-nan - do tá! tá! tá!

um pouco mais

(leve)

33 *p*

tá! tá!

din. sem ralentar

8va

35 *pp*

pp

Tã capinando, tá
Tã capinando, tá
Tã capinado, tá
Tã! tá!
Capim di pranta,
Tã capinando, tá nascendo
Rainha mandou dizê
Pru módi parã co'ssa lavoura.
Mandou, mandou dizê!
Mandou, mandou parã.
Lará! Lílã Lara, lílã
Lará, lílã Larã lílã
Laralílã Larálã
Laralílã
Tã capinando tá!
Tã capinando tá
Tã!

8

O Kinimbá

Música harmonizada por Ernani Braga (1888 -1948)

Texto de raiz africana recolhido em Pernambuco

O' kinimbá! Kinimbá!

Dada ôkê, kinimbá!

Salô ajô nuaiê

O' kinimá, kinimbá,

Kinimbá, kinimbá, kinimbá

Salô ajô nuaiê, nuaiê,

Nuaiê, nuaiê

O' Kinimbá. O' kinimbá

Nota do compositor: Canção de “macumba”- ritual religioso de origem africano - recolhido em Pernambuco. “ Xangô”, divindade presente na “macumba” diz que está na terra. - “Kinimbá”- mas sente saudade do céu, “nuaiê”.

Composer's note: Song of “macumba” - religious ritual of African origin - collected in Pernambuco. “Xangô”, divinity present in the “macumba” says he is on earth. - “Kinimbá”- but misses the sky, “nuaiê”.

Nota: A obra apresenta um cântico de religião de matriz africana e vocabulário folclórico brasileiro referente aos ritos. É difícil definir um significado para cada palavra, tendo em vista a riqueza folclórica e multicultural. Assim sendo, não iremos traduzir esta obra.

Note: The work presents a song of religion of African origin and Brazilian folkloric vocabulary related to the rites. It is difficult to define a meaning for each word, in view of the folklore and multicultural richness. Therefore, we will not translate this song.

O'Kinimbá

Ernani Braga



1 *devagar*
mf *p* (*cantando, express*)

Piano

soturno

5

9

13

O' Ki - nim - bá! Ki - nim - bá! Da - da ó -

17

ké Ki-nim - bá! Sa - ló a - jó nu-ai - ê...

22

26 *mf*

O' Ki - nim - bá! Ki - nim - bá! Da - da ô -

30 *f*

kê Ki - nim - bá! Sa - lô a - jô nu - ai -

8^{va}

34

ê

(bem fora o canto)

38

(religiosa)

42 *P*

O' Ki - nim bá! Ki - nim - bá! Ki - nim bá! Ki - nim - bá! Ki - nim bá!

pp cantando

Red.

45

O' Ki - nim - bá! Ki - nim - bá!

48 *rall.*

Sa - lô a - jô nu - ai - ô, nu - ai - ô, nu - ai - ô, nu - ai - ô *pp*

pp

Red.

51

O' Ki - nim - bá! O' Ki - nim - bá!

rall.

ppp

sust.

3 3

O' kinimbá! Kinimbá!
 Dada ôkê, kinimbá!
 Salô ajô nuaiê
 O' kinimá, kinimbá,
 Kinimbá, kinimbá, kinimbá
 Salô ajô nuaiê, nuaiê,
 Nuaiê, nuaiê
 O' Kinimbá. O' kinimbá

9 Nigue-nigue-ninhas

Música harmonizada por Ernani Braga (1888 -1948)
Texto afro-brasileiro recolhido na Paraíba do Norte.

Nigue-nigue-ninhas

Nigue, nigue, ninhas

Tão bonitinhas, macamba viola

Di pari e ganguinhas.

Ê, imbê, tumbelá!

Mussangolá!

Quina, quinê.



Nota do compositor: Canção de ninar afro-brasileira, recolhida na Paraíba do Norte. As palavras mesclam de português e dialeto africano, ainda que não tenham um sentido bem definido, parecem dar uma impressão de profunda ternura.

Composer's note: Afro-Brazilian lullaby, collected in Paraíba do Norte. The words mix Portuguese and African dialect, although they do not have a well-defined meaning, they seem to give an impression of deep tenderness.

Nigue-nigue-ninhas

Ernani Braga



1 *devagar* Lento

Voz

Ni - gue, ni - gue ni - nhas, tão bo - ni -

devagar Lento

Piano

6

ti - nhas ma - cam - ba vi - o - la di pa - ri e gan -

10

gui - nhas

ê é é é,

pp

15

im bê, tum - be - lá!

19

Mus - san - go - lá *pp* qui - na qui - nê

rit.

24

Menos

Ni - gue, ni - gue, ni - nhas,

Menos

28

tão bo - ni - ti - nhas ma - cam - ba vi - o - la di

32

rit.

pa - ri e gan - gui - nhas

rit.

35

ê ê ê ê, im - bê,

ligado express

p 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

40 *mf* *rit.*

tum - be - lá! Mus - san - go - lá

44 *pp* *devagar*

qui - na qui - né umm(....bf.)

pp *devagar*

Nigue, nigue, ninhas
 Tão bonitinhas, macamba viola
 di pari e ganguinhas.
 ê,ê,ê,ê imbê, tumbelá!
 Mussangolá!
 Quina, quinë.

10

São João Da-ra-rão

Música harmonizada por Ernani Braga (1888 -1948)

Texto folclórico recolhido no Piauí

São João Da-ra-rão tem uma gaita-ra-rai-ta,

St. John has a bagpipe,

Quando toco-ro-ro-ca bate nela;

Which he plays by hitting it.

Todos os anja-ra-ran-jos tocam gaita-ra-rai-ta

All the angels play the bagpipe

Tocam tanta-ra-ran-to aqui na terra

In Heaven as much as here on Earth.

Lá no cen-te-re-ren-to da ave-ni-di-ri-ri-da tem xaró-po-ro-ró-pe escorregou;

Over in the middle of the street, there is syrup spilled, he slipped;

Agarrou-sô-rô-rou-se em meu vesti-di-ri-ri-do

Grabbed my dress

Deu uma pré-gué-ré-ré-ga e me deixou.

Gave me a poke and left me.

Maria, tu vais ao baile, tu leva o xale, que vai chovê

Maria, you're going to the dance, take a shawl because it is going to rain

E depois de madrugada, toda molhada, tu vais morre.

And after dawn, alas, you all wet, will die.

Maria, tu vai casares

Maria, you are going to get married;

Eu vou te dares os parabéns.

I am going to congratulate you.

Vou te dares uma prenda

I am going to give you a present,

Saia de renda e dois vinténs

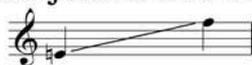
A lace skirt, alas, and two pennies.

Nota do compositor: Canção de roda infantil, recolhida no Piauí. As crianças cantam de maneira tipicamente regional, com um gracioso salto na última sílaba de cada palavra: - “ São João da-ra-rão, tem uma gaita, ra-rai-ta”...Esse estribilho alegre alterna com duas estrofes sentimentais: a) “ Maria, tu vai ao baile”...b) “Maria, tu vai casares”..., e aparece finalmente, sem seu caráter jocoso, impregnado da nostalgia dos dois intermédios.

Composer's note: Children's circle song, collected in Piauí. The children sing in a typical regional way, with a graceful leap on the last syllable of each word: - “Saint John da-ra-rão, tem a harmonica, ra-rai-ta”... This happy refrain alternates with two sentimental stanzas : a) “Maria, you are going to the ball”...b) “Maria, you are going to marry”..., and it finally appears, without its jocular character, impregnated with the nostalgia of the two intermediaries.

São João Da-ra-rão

Ernani Braga



Movido, alegre

Voz

mf *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

São Jo - ão da-ra-rão tem u-ma gai-ta ra-rai-ta, quan-do to-co-ro-ro-ca ba-te

Piano

Movido, alegre

p

4

p

ne - la; to - dos os an-ja-ra-ran-jos to - cam gai-ta-ra-rai-ta, to - cam

7

tan - ta-ra-ran - to a - qui na ter - ra. Lá no cen-te-re-ren - to da a-ve -

10

ni - di - ri - ri - da tem xa - ró - po - ro - ró pe es - cor - re - gou; a - gar -

meno

seguinto

13

rou - sô - rô - rou se em meu ves - ti - di - ri - do, deu u - ma pré - guê - ré - ré - ga e me dei

rit.

Moderado

16

xou. Ma - ri - a, tu vai ao bai - le, tu le - va o

Moderado

19 3

cha-le, que vai cho - vê, *f* e de pois, de ma-dru

cresc. *mf*

22 *rit.* *a tempo* *rit.*

ga - da, ail ail to - da mo - lha - da; ail

espres: *(espres:)*

seguinto

25 *rit.* *mf*

ail tu vai mor - rê. São Jo -

rit.

Tempo I

27 *p* *mf* *p* *mf*
 ão da-ra-rão tem u-ma gai-ta-ra-rai-ta, quan-do

Tempo I
p (*leve*)

29 *v*
 to-có-ró-ró ca-ba-te ne-la; to-dos os

31 *v*
 an-ja-ra-ran-jos to-cam gai-ta-ra-rai-ta, to-cam

33

tan - ta-ra-ran - to a - qui - na ter - ra. Lá no

35

cen-te-re-ren-to da a-ve - ni-di-ri-ri-da tem xa - ró-pó-ró-ró pe-es-co-re -

38

gou: a-gar-rou-sô-rô-rou-se em meus ves - ti - di-ri-ri-do, deu u-ma

seguinto

Moderado

41 rit.

pré-gué-ré-ré-ga e me dei-xou... Ma-ri-a tu vai ca-

Moderado ^{8^{va}}

44

sa-res; eu vou te da-res os pa-ra-béns.

^{8^{va}} ^{8^{va}} ^{8^{va}}

crec.

47 *f*

vou te da-res u-ma pren-da: aii

p *(espres:)*

49 *a tempo* 7

v mf *v p*

ai! sai - a de ren - da, ai!

a tempo *8^{va}* *(espres:)*

51 *v p* *a tempo* *rit.*

ai! e dois vin - tens. *rit.*

8^{va} *pp* *a tempo*

Lento *mf* *pp* *p*

53 ai! *dm.* ai! ai! la la

Lento *mf* *pp* *rit.* *(seguinto)*

3 *3* *3* *3*

55 *devagar pp* *P* *pp* *P*

la la

(saudoso)
(cantando)

57 *pp* *P* *mf*

la la

(apressando)

(apressando)

60 *devagar* *rit.*

la la

dim. - - - - - *al* - - - - - *pp*

rit.

dim. *devagar* - - - - - *al* - - - - - *pp Lento*

São João Da-Ra-Rão
Tem uma gaita-ra-rai-ta,
quando toco-ro-ro-ca
bate nela;
Todos os anja-ra-ran-jos
Tocam gaita-ra-rai-ta
Tocam tanta-ra-ran-to
Aqui na terra
Lá n o cen-te-re-ren-to
Da ave-ni-di-ri-ri-da
Tem xaró-po-ro-ró-pe escorregou;
Agarrou-sô-rô-rou-se
Em meu vesti-di-ri-ri-do
Deu uma pré-gué-rê-ré-ga e me deixou.
Maria, tu vais ao baile, tu leva o xale
Que vai chovê
E depois de madrugada,
Ai! Ai!
Toda molhada;
Ai! Ai!
Tu vais morre.
Maria, tu vai casares;
Eu vou te dares, os parabéns.
Vou te dares uma prenda:
ai! ai!
Saia de renda,
ai! ai!
E dois vinténs
Ai! Ai! Ai!

11

Ogum dê uarerê

Música harmonizada por Ernani Braga (1888 -1948)

Texto de raiz africana recolhido em Pernambuco

Ogum de Uarêrê

Êlê, inlê ogum já

Ia kôvô made uarêrê

Êlê, inlê Ogum já ô

Ogum dê, Ogum dê,

Ogum dê Uarêrê,

Êlê, inlê Ogum já.

Nota: A obra apresenta um cântico de religião de matriz africana e vocabulário folclórico brasileiro referente aos ritos. É difícil definir um significado para cada palavra, tendo em vista a riqueza folclórica e multicultural. Assim sendo, não iremos traduzir esta obra.

Note: The work presents a song of religion of African origin and Brazilian folkloric vocabulary related to the rites. It is difficult to define a meaning for each word, in view of the folklore and multicultural richness. Therefore, we will not translate this song.

Ogum dê uarêrê

Ernani Braga



1 Devagar

Voz *expressivo* *mf* *p* *a tempo*

O - gum dê uarêrê

4

rê ê - lê, in - lê o - gum já ia Kó-vô ma dê.

7

ua - rê - rê ê - lê, in - lê o gum já

10

1. 3 O - gum 2.

ff

13

p 3 *mf* 3 3

O - gum dê O - gum dê

p *cresc.*

16

f 3 *expressivo* 3

O - gum - dê ua - rê-

19

rê è - lê in - lê o - gum já ô

p *mf* *p*

22

p *pp*

25

O-gum dé ua - rê-

rall. *pp* *rall.*

28

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The vocal line (treble clef) begins with a whole note 'rê' on a high pitch. The piano accompaniment (bass clef) features a steady eighth-note bass line in the left hand and a more complex right hand with chords and a triplet of eighth notes in the final measure. Performance markings include 'a tempo' and 'ppp' (pianissimo). The piece concludes with a 'Ped.' (pedal) marking.

Ogum de Uarêrê
 êlê, inlê ogum já
 Ia kôvô made uarêrê
 Êlê, inlê Ogum já ô
 Ogum dé, Ogum dé, Ogum dé Uarêrê,
 êlê, inlê
 Ogum já.

12

Coração Triste - Op. 28, nº1

Música de Alberto Nepomuceno (1864-1920)

Texto de Machado de Assis (1839-1908)

Sobre o compositor: Alberto Nepomuceno, era organista e pianista. Iniciando seus estudos de piano no Rio de Janeiro e aprimorando na Accademia Nazionale di Santa Cecilia, em Roma e em Berlim, estudando composição na Escola Superior de Música. Também estudou órgão, composição e piano no Conservatório Stern. Ocupou o cargo de professor de órgão do Instituto Nacional de Música (INM). Considerado como o “Pai da canção brasileira”, é nítido ressaltar-se como o grande precursor do nacionalismo na música. Nepomuceno também foi reconhecido por ser um dos grandes avaliadores no estudo mais aprofundado da música popular. Suas composições para canto e piano apresentam também influências do Lied alemão. O compositor pensava-se estritamente a relação entre melodia e letra, sobretudo em relação a melodia e prosódia da língua brasileira.

About the composer Alberto Nepomuceno, was a organist and pianist. He began his studies by piano of Rio de Janeiro and to improve his piano and harmony studies at the Accademia Nazionale di Santa Cecilia, in Rome. Soon, due to other achievements, he settled in Berlin, to study composition at the Higher School of Music, in addition to studying organ, composition and piano at the Stern Conservatory. He holds the position of professor of organ at the National Institute of Music (INM), in addition to performing a recital of his songs in Portuguese. In addition to being recognized as the “Father of Brazilian song”, it is clear to emphasize that he is recognized as the great precursor of nationalism in music. Nepomuceno was also recognized for being one of the great appraisers in the more detailed study of popular music. Like the German Lied, the composer thought strictly about the relationship between melody and lyrics, in relation to the melody and prosody of the Brazilian language.

No arvoredo sussurra o vendaval do outono,

In the wood whispers the autumn wind,

Deita as folhas à terra, onde não há florir,

The leaves fall to earth where there is no flowering

E eu contemplo sem pena esse triste abandono;

And I contemplate, pitiless, this sad abandonment;

Só eu as vi nascer, vejo-as só eu cair.

I alone saw them sprout, I alone see them fall.

Como a escura montanha, esguia e pavorosa

How the dark mountain, slender and frightening,

Faz, quando o sol descamba, o vale enoitecer

Darkens the valley when the sun sets.

Esta montanha da alma, a tristeza amorosa

This mountain of the soul, the loving sadness

Também de ignota sombra enche todo o meu ser.

Also of unknown shadows fills my being.

Transforma o frio inverno a água em pedra dura,

The cold of winter transforms water into hard stone,

Mas torna a pedra em água um raio de verão;

But one ray of sun turns the stone into water;

Vem, ó sol, vem, assume o trono teu na altura,

Come, sun, come, take up your throne on high,

Vê se podes fundir o meu triste coração.

See if you can melt my sad heart.

Coração triste

Machado de Assis



Alberto Nepomuceno
Op.18 n°1

Lentamente (♩ = 80) *p*

Voz

No ar-vo-re - do sus-sur - ra

Piano

p

5

o ven-da val - do ou - to - no. dei - ta as fo - lhas à ter - ra

mf

9

on - de não há flo - rir e eu con-tem- plo sem pe - na es-se

p

13

tris - te a - ban - do - no; só eu as vi - nas - cer, _____

17

ve - jo as só eu ca - ir

dim.

Um pouco mais animado

20

Co - mo a es - cu - ra mon - ta - nha, es - gui - a e pa - vo -

p *cresc.* *p*

23

ro - - sa faz, quan - do o sol des - cam - ba, o

26

va - le e - noi - te - cer. A mon - ta - nha da

29

al - ma, a tri - te - za a - mo - ro - sa, tam -

32 *cresc.*

bém de i - gno - ta som - bra en - che to - do o meu

cresc.

35

ser, en - che to - do o meu ser,

cresc.

38 ***p*** **Tempo I**

trans - for - ma o fri - o in - ver - no a á - gua em pe - dra

Tempo I

p

42

du - ra, mas tor - na a pe-dra em á - gua um rai - o de ve -

46

rão; vem, ó sol, vem,

cresc. e string.

50

as-su-me o tro-no teu na al - tu - - - ra,

f

rall.

(b)

53 *com tristeza*
P

vê se po - des fun - dir o meu

56

tris - te co - ra - ção.

No arvoredo sussurra o vendaval do outono,
Deita as folhas à terra, onde não há florir,
E eu contemplo sem pena esse triste abandono;
Só eu as vi nascer, vejo-as só eu cair.

Como a escura montanha, esguia e pavorosa
Faz, quando o sol descamba, o vale enoitecer
Esta montanha da alma, a tristeza amorosa
Também de ignota sombra enche todo o meu ser.

Transforma o frio inverno a água em pedra dura,
Mas torna a pedra em água um raio de verão;
Vem, ó sol, vem, assume o trono teu na altura,
Vê se podes fundir o meu triste coração.

13

Trovas; Op. 29, N^o 1

Música de Alberto Nepomuceno (1864 -1920)

Texto de Osório Duque Estrada (1870-1927)

Quem se condói do meu fado

He who feels compassion for my fate

Vê bem como agora eu ando

Can easily see how I am faring

De noite sempre acordado

At nighttime, always, awake

De dia sempre sonhando

In the daytime, always dreaming.

O amor perturbou-me tanto

Love has perturbed me so much

Que este contraste deploro

That I deplore this contrast

Querendo chorar eu canto

Wanting to weep I sing.

Querendo cantar eu choro

Wanting to sing I weep

Curvado à lei dos pesares

Overwhelmed by my distress,

Não sei se morro ou se vivo

I don't know if I am dead or alive

Senhor dos outros olhares

Master of many affections

Só do teu fiquei cativo

Only yours captivated me

Por isso a verdade nua

That is why the naked truth

Este tormento contém

Contains this torment

Minh'alma não sendo tua

My soul not being yours

Não será de mais ninguém.

Will be no one's ever again.

Trovas

Osório Duque Estrada



Alberto Nepomuceno
Op.29, n°1

Piano

com expressão

Moderato

4

Quem se con-dói do meu fa - do vê bem co-mo a-go-ra eu an - do, de

9

noi-te, sem-pre a-cor-da - do, de di-a sem-pre so-nhan-do. O a-mor per-tur-bou-me

14

tan - to, que es-te con- tras - te de - plo - ro: que-ren - do cho-rar, eu

cresc. *p cresc.*

18

can - to; que-ren - do can-tar, eu cho - ro! Que-ren - do can

p

23

Um pouco mais vivo

tar, eu cho - ro!

p

27

Tempo I

Cur - va - do à lei dos pe

31

sa - res, não sei se mor-ro ou se vi - vo; se nhor dos ou - tros o - lha - res,

36

só do teu fi-quei ca - ti - vo. Por is - so a ver-da-de nu - a es-te tor

40

men - to con-tém; mi - nha a - ma não sen-do tu - a, não sen

p

44

rá de mais__ nin guém! Não se-

cresc. *f*

48

rá__ de mais__ nin - guém!

p

52

calando

Quem se condói do meu fado,
 vê bem como agora eu ando.
 De noite sempre acordado,
 de dia sempre sonhando.
 O amor perturbou-me tanto,
 que este contraste deploro.
 Querendo chorar, eu canto.
 Querendo cantar, eu choro.

Curvado à lei dos pesares,
 não sei se morro ou se vivo.
 Senhor dos outros olhares,
 só do teu fiquei cativo.
 Por isso a verdade nua,
 este tormento contém.
 Minh'alma não sendo tua,
 não será de mais ninguém.

14 As Pombas

Música de Francisca Edwiges Neves Gonzaga [**Chiquinha Gonzaga**] (1847-1935)

Texto de Raymundo Corrêa (1859-1911)

Sobre a compositora: Francisca Edwiges Neves Gonzaga, mais conhecida como Chiquinha Gonzaga, ela é uma das figuras mais emblemáticas da história da música e da cultura brasileira. Compositora e regente, filha de escrava e sobretudo mulher, não hesitou em suas conquistas atravessando barreiras e preconceitos para de uma sociedade opressora e patriarcal. Atuou no Rio de Janeiro durante o período de Segundo Reinado (1840-1889), onde encantou os salões de concertos com suas riquíssimas composições e operetas com influência da dança, refletindo toda a sua cultura e militância política. Francisca ficou eternizada através de uma composição, “Ó abre alas”, feita para o cordão carnavalesco Rosa de Ouro. A obra é considerada a primeira marcha carnavalesca da história, consagrada até os dias de hoje nos carnavais cariocas e ao redor do mundo.

About the composer: Francisca Edwiges Neves Gonzaga, better known as Chiquinha Gonzaga, she is one of the most emblematic figures in the history of Brazilian music and culture. Composer and conductor, daughter of a slave and above all a woman, she did not hesitate in her conquests, crossing barriers and prejudices to face an oppressive and patriarchal society. He performed in Rio de Janeiro during the Second Reign period (1840-1889), where he enchanted concert halls with his rich compositions, opera and works influenced by dance. As a unique feature, he brought to his piano very authentic symbols for his compositions, reflecting all his culture and political militancy. The composer was immortalized through a composition, *Ó abre alas*, composed for the carnival group Rosa de Ouro, which is consecrated to this day in carioca carnivals and around the world.

Vai-se a primeira pomba despertada,

The first awakened dove departs,

Vai-se outra mais, mais outra, enfim dezenas

Another one goes, another one, finally dozens

De pombas vão-se dos pombais, apenas

Of doves leaving the dovecotes, just

Raia sanguínea e fresca a madrugada.

The dawn appearing in a cool and blood-red streak.

E à tarde, quando a rígida nortada

And in the afternoon, when the fierce north wind

Sopra, aos pombais, de novo, elas serenas,

Blows, back to the dovecotes, again, [the doves] serene,

Ruflando as asas, sacudindo as penas,

Flapping their wings, shaking their feathers,

Voltam todas em bando e em revoada.

They all return in bevy and flight.

Também dos corações onde abotoam,

Also from the hearts where they bud,

Os sonhos, um por um, céleres voam

Dreams, one by one, swiftly fly

Como voam as pombas dos pombais.

Like the doves from the dovecotes.

No azul da adolescência as asas soltam,

In the blueness of adolescence, the wings loosen,

Fogem, mas aos pombais as pombas voltam,

They flee, but the doves go back to the dovecotes,

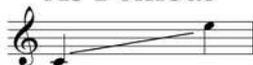
E eles aos corações não voltam mais.

And to the hearts, they [the dreams] never return.



As Pombas

Raymundo Corrêa



Francisca Gonzaga

Andantino

Piano



MENOS.

CANTO.

Vai-se a pri-mei-ra pom-ba des-per - ta - da, Vai-se ou-tra mais, — mais

20

ou - tra, en - fim, de - ze-nas De pom-bas vão-se dos pom-bais,

26

a - pe - nas Rai-a, san - gui-nea e fres-ca, a ma-dru - ga - da. E à

rall.

31

tar-de quan - do a ri-gi-da nor - ta-da So - pra, aos pom - bais, de

f *pp*

36

no - vo, el - las, se - re - nas, Ru-fan-do as a - sas, sa-cu-din-do as

cresc. *rall.*

41

pen-nas, Vol-tam to - das em ban-do, e em re-vo - a - da.

♩ 1º Tempo

46

Vo-tam to-das em ban-do, e em re-vo - a - da. Tam-bém dos co-ra-

D. C. ♩ até ♩ **1º Tempo**

51

ções, on-de a-bo - to - am, Os so-nhos, um por um, cé-le-res vo - am

58

Co-mo vo-am as pom - bas dos pom- bais. _____ No a-zul da a-do-les

63

cen-cia as a-sas sol - tam, Fo - gem, Fo - gem, mas

70

aos pom-bais as pom-bas vol - tam, E el-les aos co-ra ções não vol-tam mais. _____

rall. - - - -

76

E el - les aos co - ra - ções não vol - tam mais.

a tempo

80

ff

Vai-se a primeira pomba despertada,
 Vai-se outra mais, mais outra, enfim dezenas
 De pombas vão-se dos pombais, apenas
 Raia sanguínea e fresca a madrugada.
 E à tarde, quando a rígida nortada
 Sopra, aos pombais, de novo, elas serenas,
 Ruflando as asas, sacudindo as penas,
 Voltam todas em bando e em revoada.

15 Lua Branca

Música de Francisca Edwiges Neves Gonzaga [Chiquinha
Gonzaga](18471935)

Texto anônimo da Opereta “O Forróbodó”

Oh! Lua branca de fulgores e de encanto

Oh! White moon of radiance and enchantment,

Se é verdade que ao amor tu dás abrigo

If it is true that you give shelter to love,

Vem tirar dos olhos meus o pranto

Come and take away the tears from my eyes

Ai, vem matar esta paixão que anda comigo

Oh, come and kill this passion that stays within me

Ai, por quem és, desce do céu... Oh! Lua branca,

Oh, for who you are, come down from heaven... Oh! White moon,

Essa amargura do meu peito... Oh! Vem, arranca

This bitterness from my chest, oh come, tear it out

Dá-me o luar da tua compaixão

Grant me the moonlight of your compassion

Oh! Vem, por Deus, iluminar meu coração.

Oh! Come, by God, illuminate my heart.

E quantas vezes lá no céu me aparecias

And how many times up in the sky did you appear to me

A brilhar em noite calma e constelada

Shining in a calm and starry night

A sua luz, então, me surpreendia

Your light, then, surprised me

Ajoelhado junto aos pés da minha amada

Kneeled at the feet of my beloved

E ela a chorar, a soluçar, cheia de pejo

And she, crying, sobbing, full of embarrassment,

Vinha em seus lábios me ofertar um doce beijo.

Came and offered me on her lips a sweet kiss.

Ela partiu, me abandonou assim.

She left, abandoned me just like that.

Oh! Lua Branca, por quem és, tem dó de mim.

Oh! White moon, for who you are, have pity on me.

Lua branca



Francisca Edwiges Neves Gonzaga

Lento

Piano

f

And.

4

p §

Oh! lu - a bran - ca de ful - go - res e de en - can - to Se é ver -

p

7

da - de que ao a - mor tu dás a - bri - go Vem tí - rar dos o - lhos meus o

p

10

pran - to Ai, vem ma - tar es - ta pai-xão que an-da co - mi - go Ai, por quem

13 *cresc.*

cresc.

ês, des-ce do céu, oh! lu - a bran-ca, Es - sa a-mar - gu-ra do meu pei-to oh! vem, ar-

16 *f* *dim.*

ran - ca *f* Dá-me o lu - ar da tu - a com-pai - xão *dim.* Oh! vem, por

19

p

Deus, i - lu - mi - nar meu co - ra - ção. E quan - tas

Do §
Ao ♢

mim

FIM

16 Elegia da Manhã

Música de Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948)

Texto de Ronald de Carvalho (1893-1935)

Sobre o compositor: Oscar Lorenzo Fernández, professor, regente. Iniciou seus estudos bem jovem. Em 1917, ingressou no Instituto Nacional de Música (INM), hoje atual escola de Música da UFRJ, para estudar piano. No mesmo local, tempos depois, começou sua carreira como compositor e professor. Foi um dos pioneiros na criação de instituições profissionais do ensino de música, dentre elas o Conservatório Brasileiro de Música (CBM), situado na cidade do Rio de Janeiro. Ao lado de grandes compositores, Lorenzo é considerado o principal expoente da chamada “Segunda geração nacionalista” da música brasileira. Suas composições possuem boa influência do romantismo e do impressionismo francês, e a busca de uma brasilidade musical única e original.

About the composer: Oscar Lorenzo Fernández, was a teacher and conductor. He started studying very young. In 1917 joining the National Institute of Music (INM), today the UFRJ School of Music, to study piano. At INM he began his career as a composer and teacher. He was one of the pioneers in the creation of professional music education institutions, among them the Brazilian Conservatory of Music (CBM), located in the city of Rio de Janeiro. Alongside great composers, Lorenzo is considered the main exponent of the so-called “second nationalist generation” of Brazilian music. His compositions have a good influence of French Romanticism and Impressionism, research for a unique and original musical Brazilianness.

Na dourada manhã dominical macia,
On the soft, golden Sunday morning,

Dobram os sinos da matriz de São João
The bells of Saint John's church toll

Dobram os sinos para a missa,
The bells toll for mass,

Na alegria da dourada manhã.
In the joy of the golden morning.

No azul do céu cheio de nuvens pequeninas,
In the blue sky full of tiny clouds,

As andorinhas vêm e vão
The swallows come and go

Um riso de menina paira no ar
A girl's laugh floats in the air

Da manhã dominical.
Of Sunday morning.

Dobram os sinos da matriz de São João
The bells of Saint John's church toll

Na dourada manhã.
In the golden morning.

Elegia da Manhã



O. Lorenzo Fernández

Allegro Moderato e Vibrante

Piano

1

5

f

Na dou-ra-da ma - nhã do-mi-ni - cal ma - ci - a do-bram os

f *mf* *mf*

8^{va}.....| 8^{va}.....|

10

si - nos da ma - triz de São Jo - ão

13

Do - bram os si - nos pa-ra a

16

mis - sa n'a - le - gri - a da dou - ra - da ma - nhã

20

No a-zul do céu che - io de nu - vens pe que

24

ni-nas as an-do - ri-nhas vem e vão Um ri-so de me-

28

ni - na pai - ra no ar pai-ra no ar da ma-nhã do-mi-ni-

32

cal

dim. e rall.

dim. e rall.

36 *(morrendo)*

(morrendo)

39

Do - bram os si - nos da ma - triz de São Jo -

42 *ff*

ão Na dou -

45

ra - da ma - nhã

47

allarg. sem dim.

allarg. sem dim.

Na dourada manhã dominical macia,
 dobram os sinos da matriz de São João;
 Dobram os sinos para a missa,
 na alegria da dourada manhã.
 No azul do céu cheio de nuvens pequeninas,
 As andorinhas vêm e vão;
 Um riso de menina paira no ar
 da manhã dominical.
 Dobram os sinos da matriz de São João
 Na dourada manhã.

17

Toi - Op. 23

Música de Oscar Lorenzo Fernández (1897 -1948)

Texto de Leconte de Lisle (1818-1894)

Toi par qui j'ai senti,

You for whom I felt,

Você por quem senti,

Pour des heures trop brèves,

For too short hours,

Por horas muito curtas,

Ma jeunesse renaitre

My youth reborn

Minha juventude renascer

Et mon cœur reflleurir,

And my heart bloom again,

E meu coração florescer novamente,

Sois bénie à jamais!

Be forever blessed!

Seja abençoado para sempre!

J'aime je puis mourir.

I love, I can die.

Eu amo, eu posso morrer.

J'ai vécu le meilleur et le plus beau des rêves!

I lived the best and most beautiful dream!

Eu vivi o melhor e mais lindo sonho!

Et vous qui me rendiez le matin des me jours,

And you gave me back the morning of my days,

E você que me devolveu a manhã dos meus dias,

Qui, d'un charme si doux m'enveloppez encore.

You still envelop me with such sweet charm.

Você ainda me envolve com um encanto tão doce.

Vous pouvez m'oublier, ô chers yeux que j'adore,

You can forget me, or dear eyes that I love,

Você pode me esquecer, oh queridos olhos que eu amo,

Mais jusques au tombeau, je vous verrai toujours.

But until the grave, I will always see you.

Mas até o túmulo, eu sempre vou te ver.

Nota: Esse trabalho possui o objetivo de pesquisar o cancionário brasileiro na voz do contratenor. Contudo essa obra em questão, a qual apresenta o idioma francês, surgiu durante o processo do estudo e acabou sendo incorporada na Antologia.

Note: This work has the objective of researching the Brazilian songbook in the voice of the countertenor. However, this work in question, which presents the French language, emerged during the study process and ended up being incorporated into the Anthology

Toi

Leconte de Lisle

Oscar Lorenzo Fernández



Lentement
I

Voz

Toi par qui j'ai sen-

Lentement
avec un charme très doux

Piano

5

ti, pour des heu - res trop brè - ves,

cresc.

8

cresc. Ma jeu - nes - se re naitre et mon coeur re - fleu -

dim.

dim.

11

rir, Sois bé nie à ja -

cresc.

14 *f* *cédez un peu* *cédez*

mais! Jai - me, *agité* je puis mou

m.e. *m.d.* *f* *avec le chant* *cédez un peu* *agité* *cédez*

17

rir. Jai vé - cu le meil - leur et le plus beau des

20

rè - - - ves!

chantant doucement

pp *mf*

23

a tempo
doux et expressif

cédez
Et vous qui me ren - diez le ma-tin de mes

cédez

dim. *p a tempo*

26

jours, Qui, d'un char-me si doux m'en ve-lop pez en -

cresc.

Piano

29 *cédez* *a tempo*

co - re,

cédez *cresc. f a tempo*

Piano

32 *cédez*

Vous pou vez m'ou-bli - er, ô chers yeux que j'a - do - re,

f *f* *dim.* *cédez*

Piano

35 *a tempo*

Mais jus-ques au tom - beau je vous ver - rai tou -

a tempo *p*

Piano

38 *affret.* *cédez*

jours.

Piano *affret.* *dim. cèdez*

Toi parque j'ai senti,
 Pour des heures trop brèves,
 Ma jeunesse renaître
 Et mon cœur refleurir,
 Sois bénie à jamais!
 J'aime je puis mourir.

J'é vécu le meilleur et le plus beau des rêves!
 Et vous qui me rendez le matin des me jours,
 Qui, d'un charme si doux m'enveloppez encore,
 Vous pouvez m'oublier, ô chers yeux que j'adore,
 Mais jusques au tombeau, je vous verrai toujours.

18 Berceuse da onda que leva o pequenino náufrago - Op.57

Música de Oscar Lorenzo Fernández(1897 - 1948)

Texto de Cecília Meireles (1901-1964)

Vais ganhar um colar, meu amor,

You are going to get a necklace, my love,

Um colar de conchinhas do mar.

A necklace of seashells.

Mais branquinho que o luar,

Whiter than moonlight,

Vais ganhar um vestido de espuma do mar.

You are going to get a dress of sea foam.

Vais descer devagar,

You will go down slowly.

Vais comigo descer para o fundo do mar.

You will go down with me to the bottom of the sea.

Meu amor, meu amor, ah!

My love, my love, ah!

Meu amor, vais brincar

My love, you are going to play

Com peixinhos e flores e estrelas do mar.

With little fish and flowers and starfish.

E lá dentro do mar,

And there, in the sea,

Meu amor, meu amor,

My love, my love,

Tu vais vêr Iamanjar. Iamanjar!

You will see Iamanjar. Iamanjar!

A mãe d'água encantada

The enchanted mother of water

Que é dona do mar! Ah!

Who owns the sea! Oh!

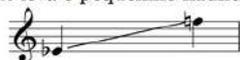
Berceuse da onda

Que leva o pequenino náufrago

Cecília Meirelles

O. Lorenzo Fernández

Op.57



Lento e ondulante

I

Voz

Vais ga-nhar um co-lar, meu a-

Piano

Lento e ondulante

p

And. idem

5

mor, um co-lar de con-chi-nhas do mar..

9

Mais bran qui nho que o lu-ar, vais ga-nhar - um ves-ti-dode es pu-ma do

13

mar... Vais des-cer de - va -

p e misterioso

16

gar, vais co-mi-go des - cer, pa-ra-o fun-do do

misterioso

19

smorzando mar... Meu a - mor, meu a - mor... Ah! *a tempo*

smorzando *a tempo*

22

Ah!

pp

3

25

Ah!

28

31

Meu a - mor, vais brin - car Com pei - xi - nhos e

34

flo - res, e es - tre - las do mar...

38

mf cresc.

E lá den - tro do mar, meu a - mor, meu a -

mf *cresc. sempre*

41 *cresc. sempre e affrett.* 5

f mor, tu vais ver la-man - jar... *ff* la-man - jar!

f cresc. sempre e affrett.

44 *dim. e ritard.*

A mãe d'á gua en - can - ta - da que é

ff dim. e subito ritard.

46

do - na do mar!

p dim. *pp*

49

f *a tempo*

Ah!

a tempo *pp*

52

Ah!

55

f *dim.* *(cedez)*

Ah!

(cedez)

perdendosi

7

58

Musical score for measures 58-60. The vocal line has a long note with a fermata. The piano accompaniment features a right hand with a five-note arpeggiated figure and a left hand with a triplet of eighth notes.

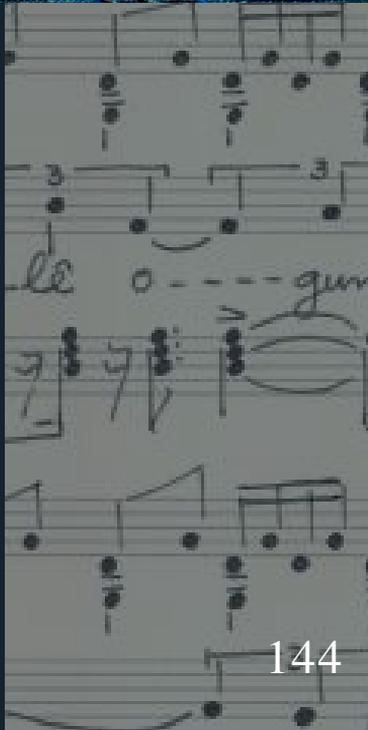
61

Musical score for measures 61-65. The vocal line includes lyrics and dynamic markings. The piano accompaniment continues with arpeggiated figures and triplets.

Vais ganhar um colar, meu amor,
um colar de conchinhas do mar...
Mais branquinho que o luar,
vais ganhar um vestido de espuma do mar...
Vais descer devagar,
vais comigo descer para o fundo do mar...
Meu amor, meu amor, ah!
Meu amor, vais brincar
Com peixinhos e flores e estrelas do mar...
E lá dentro do mar,
meu amor, meu amor,
tu vais vêr lamanjar... lamanjar!
A mãe d'água encantada
que é dona do mar! Ah!

Anexo

Appendix



Transcrição fonética (IPA)

Phonetic Transcription (IPA)

1- A Loirinha

Os teus olhos, estrelas retratam,

os 'te:os 'o.ʎos es'trelas xe'tra.tẽ:u

os seus lábios são cor de carmim

os 'se:os 'la.bi.os 'sẽ:u kor dʒi kar'mĩ

Teus encantos me prendem me matam,

'te:os ê'kẽ.tos 'mi 'prẽ.dẽ:i 'mi 'ma.tẽ:u

Ai Loirinha tem pena de mim.

a:i lo:i'ri.ɲe 'tẽ:i 'pe.nẽ dʒi 'mĩ

É tão lindo teu corpo de fada,

ẽ 'tẽ:u 'li.do 'te:u 'kox.pu dʒi 'fã.de

O teu rosto tem meiga expressão.

u 'te:u 'xos.tu 'tẽ:i 'me.i.gẽ ʃ'pre'sẽ:u

Os teus seios de deusa encantada,

os 'te:os 'se:i.os dʒi 'de:u.zẽ ê:i.kẽ'ta.de

Ai Loirinha do meu coração.

a:i lo:i'ri.ɲe du 'me:u ko.ra'sẽ:u

O meu canto teu lábio expira,

u 'me:u 'kẽ.tu 'te:u 'la.bi.u es'pi.rẽ

Ó tem pena desse trovador.

o 'tẽ:i 'pe.nẽ 'de.si tro.va'dor

Pois eu tenho ciúmes da Lira

'po:iz_e:u 'tẽ.ɲo si' u.mis da 'li.rẽ

Ai Loirinha, meu bem, meu amor.

a:i lo:i'ri.ɲe 'me:u 'bẽ:i me:w a'mor

2 - Cuidados, Tristes Cuidados

Cuidados tristes cuidados

kuj' da.dus 'trif.tef kuj' da.dus

Voai onde está o meu bem

vo'a:1 'õ.dʒi ɨf'ta ɔme:ɔ 'bê:1

Dize-lhe que sois cuidados

'dʒi.ze.ʎi ki so:is uj' da.dus

Mas não lhe digas de quem.

maz nê:ɔ ʎi 'dʒi.gaz dʒi kê:1

Porque se ela vos percebe

por.ke si ɛ.le vos per'se.bi

Se vos chega a perceber,

si vos 'ʃe.g.a pex se'ber

Não há de porque sois meus

nê:ɔ a dʒi por.ke so:is me:os

Não vos há de receber.

nê:ɔ vos 'a dʒi x.se'ber

Desejos vivos desejos

de'ze.ʒuz' vi.voz de'ze.ʒos

Que he o q'inda vos detem

ki 'e ɔ 'kĩ.du 'voz'de.tê:1

Mostrai como hides crescendo,

mos'tra:1 'ko:mõ 'i.dis kre'sê.dõ

Mas não lhe digais em quem.

'mas'nê:ɔ ʎi dʒi'ga:is 'ê:1 'kê:1

3 - Beijo a mão que me condena

Beijo a mão que me condena

'be:1.ʒw.a 'mê:ɔ ki mi kô'de.ne

A ser sempre desgraçado

a ser 'sê.pri des.gra'sa.dõ

Obedeço ao meu destino

o.be'de.so a:o 'me:o des'tʃi.no

Respeito o poder do fado

xes'pe:r.t, o po'der do 'fa.do

Que eu ame tanto

kj,e:o 'ē.mi 'tē.to

Sem ser amado

sē:r se.r,a'ma.do

Sou infeliz,

so:o i'fe'lis

Sou desgraçado.

so:o dʃs.gra'sa.do

4 - A Perdiz Piou no Campo

A perdiz piou no campo,

a per'dʒɪs pi'o:u nu 'kē.pu

A pomba no carrascão.

a 'pō.be nu ka.xas'kē:u

Ôá, Ôá!

o'a o'a

A perdiz piou de sede

a per'dʒɪs pi'o:u dʒɪ 'se.dʒɪ

A pomba por ter paixão

a 'pō.be por 'ter pa:r'fjē:u

Meu bemzinh'tá da banda do lá

'me:o bē:r'i'zɪ 'ta dɐ 'bē.de do 'la

Têm canoa, eu não posso passá,

tē:r ke'no.ɐ e:o nē:u po.so pɛ sa

Têm caminh' eu não posso ir lá

tē:r ka'mi.n, e:o 'nē:u 'po.su 'ix'la

Meu alívio é só chorar.

'me:o a.li'vju 'ɛ 'so'fo'rar

A! Seu canociro! Atravess'o meu bemzinh'pra cá.

a' i se: ɔ kɛ. no' si. rɔ a. tra' ve. s. ɔ me: ɔ bɛ: i zĩ prɛ 'ka

Atravessa meu bem. Vem pra cá! ca!

a. tra' ve. sɛ' me: ɔ bɛ: i vɛ: i 'pra ka ka

5- Tayêiras

Virgem do Rosário, Senhora do mundo,

'vir. ʒɛ: i dɔ xo' za. ri: ɔ se' ɲɔ. rɛ dɔ 'mũ. dɔ

Dá-me um côco d'água, se não vou ao pote,

'da. mj. ũ 'ko. kɔ 'da. gwɛ si' nɛ: ɔ 'vo: ɔ a: ɔ 'pɔ. tʃi

Dai-me um côco d'água, senão vou ao fundo.

'da. mj. ũ 'ko. kɔ 'da. gwɛ si' nɛ: ɔ 'vo: ɔ a: ɔ 'fũ. dɔ

Indereré, aí, Jesus de Nazaré

ĩ. de. rɛ' rɛ a: i ʒe' zus dʒi nɛ. za' rɛ

Meu São Benedito é santo de preto

me: ɔ sɛ: ɔ be. ne' dʒik. to ɛ 'sɛ. to dʒi 'pre. to

Ele bebe garapa, ele ronca no peito

e. li 'be. bi ga' ra. pɛ 'e. li 'rõ. kɛ no' pe: i. to

Indereré, aí, Jesus de Nazaré

ĩ. de. rɛ' rɛ 'a: i ʒe' zus dʒi nɛ. za' rɛ

Meu São Benedito venho lhe pedir

me: ɔ sɛ: ɔ be. ne' dʒik. to 've. ɲɔ ɦi pe' dʒi

Pelo amor de Deus pra tocar cucumbi

'pe. lw. a' mor dʒi 'de: ɔs pra to' kɛr ku. kũ' bi

6 - A Casinha Pequeninina

Tu não te lembrás da casinha pequeninina?

tu nɛ: ɔ tʃi 'lɛ. brez de ka' zi. ɲɛ pe. ke' ni. nɛ

Onde o nosso amor nasceu?

'õ. dʒi. ɔ' nɔ. sw. a' mor na. 'se: ɔ

Aí, tu não te lembrás da casinha pequeninina?

a: i 'tu nɛ: ɔ tʃi 'lɛ. brez de ka' zi. ɲɛ pe. ke' ni. nɛ

Onde o nosso amor nasceu?

'õ.dʒi.õ'no.sw_a'mor na.'se:õ

Tinha um coqueiro do lado

'tʃĩ.jũ.ko'ke.i.ru.dõ'la.dõ

Que coitado que saudade

kɪ ko:'ta.dõ kɪ sa:'da.dʒɪ

Já morreu

ʒa mo'xe:õ

Tu não te lembras das juras? Oh, perjura

tu nẽ:õ tʃi'le.brez'daz'ʒu.res'õ per'ʒu.re

Que fizeste com fervor?

kɪ fi'zes.tʃi'kõ fer'vor

Daquele beijo demorado

da'ke.li'be:i.ʒõ de.mo'ra.dõ

Prolongado que selou

pro.lõ'ga.dõ kɪ se'lo:õ

O nosso amor

õ'no.sw_a'mor

7 - Capim di Pranta

Capim di pranta,

ka pĩ'di'prẽte

Tá capinando, tá nascendo

'ta kapinẽdu ta nasẽdu

Rainha mandou dizê

raijẽ mẽdõu dize

Pru módi pará co'ssa lavoura.

'pru mõdʒi para koesẽ lavouẽ

Mandou, mandou dizê!

mẽdõu mẽdõu dʒi'ze

Mandou, mandou pará.

mẽdõu mẽdõu para

Nota: Segue com o IPA proposto pelo pesquisador Sérgio Anderson de Moura Miranda em seu artigo: ANDERSON, Sérgio Miranda Moura de “Capim de Pranta”, Obra Para Canto e Piano de Ernani Braga: uma análise para performance. Universidade Federal de Minas Gerais- UFMG.

8 - O Kinimbá

O' kinimbá! Kinimbá!

o kinĩ ba ki nĩ ba

Dada ôkê, kinimbá!

dada okwe ki nĩ ba

Salô ajô nuaiê

salô a' dʒo nu a je

O' kinimá, kinimbá,

o kinĩ ba ki nĩ ba

Salô ajô nuaiê, nuaiê,

salô a' dʒo nu a je nu a je

Nuaiê, nuaiê

nu a je nu a je

O' Kinimbá. O' kinimbá

o kinĩ ba kinĩ ba

Nota: O Kinimbá segue com o IPA proposto pelo pesquisador Sérgio Anderson de Moura Miranda em seu artigo: “O' Kinimbá”, obra para canto e piano de Ernani Braga: uma análise para performance, UFMG/Doutorado, SIMPOM: Linguagem e Estruturação Musical.

9 - Nigue-nigue-ninhas

Nigue, nigue, ninhas

'ni.ge 'ni.ge'ni.ɲes

Tão bonitinhas, macamba viola

tẽ:ɔ bu.ni'tʃi.ɲes ma'kẽ.ba vi'ɔ.le

dĩ pari e ganguinhas.

dʒi pa'ri e gẽ'gĩ.ɲes

ê,ê,ê,ê imbê, tumbelá!

e e e e i.be tũ.be'la

Mussangolá!

mu.sẽ.go'la

Quina, quinê.

'ki.ɲe ki'ne

10 - São João Da-ra-rão

São João Da-Ra-Rão

'sẽ:ɔ ʒo'ẽ:ɔ da.ra'rẽ:ɔ

Tem uma gaita-ra-rai-ta,

'tẽ:i 'u.me 'ga:i.ta.ra'ra:i.te

Quando toco-ro-ro-ca

'kwẽ.dɔ to.ko.ro'ro.ke

bate nela;

'ba.tʃi 'nẽ.le

Todos os anja-ra-ran-jos

'to.doz,oz_ẽ.ʒa.ra'rẽ.ʒos

Tocam gaita-ra-rai-ta

'tokẽ:ɔ ga:i.ta.ra'ra:i.te

Tocam tanta-ra-ran-to

'tokẽ:ɔ tẽ.ta.ra'rẽ.to

Aqui na terra

a'ki na'te.xẽ

Lá no cen-te-re-ren-to

la no sê.te.re' rê.to

Da ave-ni-di-ri-ri-da

d_a.ve.ni.dʒi.ri' ri.de

Tem xaró-po-ro-ró-pe escorregou;

'tê:ɪ fã' rɔ.po.rɔ.rɔ.p.ɪf.ko.xe' go:ʊ

Agarrou-sô-rô-rou-se em meu vesti-di-ri-ri-do

a.ga.xo'so.rɔ' rɔ:ʊ.sɪ ē:ɪ 'me:ʊ ves.tʃi.dʒi.ri' ri.do

Deu uma pré-gué-ré-ré-ga e me deixou.

dʒ_ 'u.mê 'prē.ge.rē.rē.g_ɪ 'mi de:ɪ' fo:ʊ

Maria, tu vai ao baile, tu leva o xale

ma' ri.ɐ 'tɔ 'va:ɪ a:ʊ 'ba:ɪ.lɪ 'tu 'le.vɐ 'ʃa.lɪ

Que vai chovê

kɪ 'va:ɪ fo've

E depois de madrugada,

ɪ de' po:ɪz dʒɪ ma.dru' ga.de

Toda molhada;

'to.de mo' ʃa.de

Tu vais morre.

'tu 'va:ɪz mo' xe

Maria, tu vai casares;

ma' ri.ɐ 'tu 'va:ɪ ka' za.rɪs

Eu vou te dares, os parabéns.

'e:ʊ 'vo:ʊ tʃɪ 'da.rɪz os pa.ra'bê:ɪs

Vou te dares uma prenda:

'vo:ʊ tʃɪ 'da.rɪz 'u.mê 'prē.de

Saia de renda,

'sa:ɪ.ɐ dʒɪ 'rê.de

E dois vinténs

ɪ 'do:ɪz vɪ' tē:ɪs

Ai! Ai! Ai!

'a:ɪ 'a:ɪ 'a:ɪ

11 – Ogum de Uarêrê

Ogum dê Uarêrê

o'gũ de wa're.re

êlê, inlê ogum já

e.le ã.le o.gũ 3a

Ia kôvô madê uarêrê

ja ko.vo ma.de wa.re.re

Êlê, inlê Ogum já ô

e.le ã.le o'gũ 3a o

Ogum dê, Ogum dê, Ogum dê Uarêrê,

o.gũ de o.gũ de o.gũ de wa.re.re

êlê, inlê ,Ogum já.

e.le ã.le o.gũ 3a

12 - Coração Triste, Op. 28, nº 1

No arvoredo sussurra o vendaval do outono,

nw_ar.vo're.do su'su.xe o vē.da'va:u d_o:u'tõ.no

Deita as folhas à terra, onde não há florir,

'de:ɪ.t'as 'fõ.ʎaz_a 'te.xe 'õ.dʒɪ'nē:u 'a flo'rir

E eu contemplo sem pena esse triste abandono;

j_e:u kō'tē.plo 'sē:ɪ 'pē.nē 'e.si 'trif.tʃj_a.bē'do.no

Só eu as vi nascer, vejo-as só eu cair.

'so 'e:u az 'vi na'ser 've.ʒw'as 'so 'e:u ka'ir

Como a escura montanha, esguia e pavorosa

'kõ.mw_a ɪʃ'ku.rē mō'tē.ɲe ɪz'gi.e ɪ pa.vo'rõ.ʒe

Faz, quando o sol descamba, o vale enoitecer

'fas 'kwē.d_u: 'so: u deʃ'kē.bē u 'va.ɪ ɪ.no:ɪ.te'ser

Esta montanha da alma, a tristeza amorosa

'eʃ.te mō'tē.ɲe de 'a:u.mē e tris'teʒe a.mo'rõ.ʒe

Também de ignota sombra enche todo o meu ser.

tē'bē:ɪ dʒ_ɪ.no.te 'sõ.brē 'ē:ɪ.ʃɪ 'to.d_u 'me:u 'ser

Transforma o frio inverno a água em pedra dura,
três'fôr.m_u 'fri.o_i 'ver.no e 'a.gw_e:1 'pe.dre 'du.re

Mas torna a pedra em água um raio de verão;
mas 'tôr.n_a 'pe.dr_ê:1 'a.gwê 'û 'xa:1.u dʒ1 ve'rê:u

Vem, ó sol, vem, assume o trono teu na altura,
'vê:1 'ô 'sô:u 'vê:1 a'su.mj_u 'tro.no 'te:u 'n_a:u'tu.re

Vê se podes fundir o meu triste coração.
've s1 'pô.des fũ'dʒ1r u 'me:u 'tris.tʃi ko.ra'sê:u

13 - Trovas - Op. 29, nº1

Quem se condói do meu fado,
'kê:1 s1 kô'do:1 du 'me:u 'fã.du

vê bem como agora eu ando.
ve 'bê:1 'kô.mw_a'gô.r_e:u 'ê.du

De noite sempre acordado,
dʒ1 'no:1.tʃi 'sê.pʃj_a.kor'da.du

de dia sempre sonhando.
dʒ1 'dʒi.ê 'sê.pʃj_sô'jê.du

O amor perturbou-me tanto,
w_a'mor per.tur'bo:u.mi 'tê.tu

que este contraste deploro.
kj_es.tʃi kô'tras.tʃi de'plô.ru

Querendo chorar, eu canto.
ke'rê.du'fô'rar'e:u 'kê.tu

Querendo cantar, eu choro.
ke'rê.du kê'tar'e:u 'fô.ru

Curvado à lei dos pesares,
kur'va.dw_a 'le:1 'dôz pe'za.ris

não sei se morro ou se vivo.
'nê:u 'se:1 s1 'mo.xu o:u s1 'vi.vu

Senhor dos outros olhares,

sē'jɔr 'doz_o:ɔ.truz_ɔ'ʎa.rɪs

só do teu fiquei cativo.

'sɔ do 'te:ɔ fi ke:ɪ ka'tʃi.vɔ

Por isso a verdade nua,

pɔr 'i.sw_a vex'da.dʒɪ 'nu.ɐ

este tormento contém

'es.tʃɪ tor'mẽ.tu kô'tẽ:ɪ

Minh'alma não sendo tua,

mĩ'ɲ_a:ɔ.mẽ 'nẽ:ɔ 'sẽ.dɔ 'tu.ɐ

não será de mais ninguém

'nẽ:ɔ se'ra dʒɪ 'ma:ɪz nĩ'gẽ:ɪ

14 - As Pombas

Vai-se a primeira pomba despertada,

'va:ɪ sj_a pri'me:ɪ.re 'põ.be dɪs.per'ta.de

Vai-se outra mais, mais outra, enfim

'va:ɪ sɪ 'o:ɔ.trẽ 'ma:ɪs 'ma:ɪs 'o:ɔ.trẽ ẽ:ɪ'fĩ

dezenas de pombas vão-se dos pombais, apenas

de'ze.nes dʒɪ 'põ.bes 'vẽ:ɔ sɪ 'dɔs põ'ba:ɪs a'pe.nes

raia sanguínea e fresca a madrugada.

'xa:ɪ.ɐ sã'gwi.ɲja ɪ 'fres.ke a ma.dru'ga.de

E à tarde, quando a rígida nortada

ɪ 'a 'tar.dʒɪ 'kwẽ.dw_a 'ri.ʒɪ.de nor'ta.de

sopra, aos pombais, de novo, elas serenas,

'sɔ.prẽ 'a:ɔs põ'ba:ɪz dʒɪ 'no.vɔ 'e.lẽs se're.nes

Ruflando as asas, sacudindo as penas,

xu'flẽ.dw_a'za.zes sa.ku'dĩ.dw_as'pe.nes

Voltam todas em bando e em revoada.

'vo:ɔ.tẽ:ɔ'to.de'z_ẽ:ɪ 'bẽ.dɔ ɪ 'ẽ:ɪ xe.vɔ'a.de

Também dos corações onde abotoam,

tẽ.bẽ:ɪ dɔs ko.ra'sõ:ez õdɪ a.bo.to.ẽ:ɔ

Os sonhos, um por um, céleres voam

os 'sõ.ɲos û por 'û se.le.ris vo.ê:ɔ

Como voam as pombas dos pombais.

ko.mɔ vo.ê:ɔ as pô.bez doz pô'ba:ɪs

No azul da adolescência as asas soltam,

nw_a.zu:ɔ de e.do.le.sê:ɪ.sjɐ ez_a.zes 'sɔ:ɔ.tê:ɔ

Fogem, mas aos pombais as pombas voltam,

'fɔ.ʒe ma:ɪz_e:ɔz pô'ba:ɪz as pô.bɐs 'vɔ:ɔ.tê:ɔ

E eles aos corações não voltam mais

ɪ eles e:ɔs ko.ra'sõ:ɪs 'nê:ɔ v'ɔ:ɔtê:ɔ 'ma:ɪs

15 - Lua Branca

Oh! Lua branca de fulgores e de encanto

'ɔ 'lu.ɐ 'brẽ.kɐ dʒɪ ful'go.rɪs ɪ dʒj_ê:ɪ'kẽ.tɔ

Se é verdade que ao amor tu dás abrigo

sɪ 'e ver'da.dʒɪ kj_a:ɔ a'mor tu das a'brigu

Vem tirar dos olhos meus o pranto

'vê:ɪ tʃɪ'rar dos 'ɔ.ʎɔz 'me:ɔz_ɔ 'prẽ.tu

Ai, vem matar esta paixão que anda comigo

'a:ɪ 'vê:ɪ ma'tar 'es.te pa:ɪ'fjẽ:ɔ kj_ẽ.de ko'mi.gɔ

Ai, por quem és, desce do céu... Oh! Lua branca,

'a:ɪ por 'kê:ɪ 'es 'de.sɪ do 'se:ɔ 'ɔ 'lu.ɐ 'brẽ.kɐ

Essa amargura do meu peito... Oh! Vem, arranca

'e.s_a.mar'gu.rɐ do 'me:ɔ 'pe:ɪtɔ 'ɔ 'vê:ɪ | a'xẽ.kɐ

Dá-me o luar da tua compaixão

'da.mj_ɔ lu'ar da 'tu.ɐ kɔ.pa:ɪ'fjẽ:ɔ

Oh! Vem, por Deus, iluminar meu coração.

'ɔ 'vê:ɪ por 'de:ɔz_ɪ.lu.mi'nar 'me:ɔ ko.ra'sê:ɔ

E quantas vezes lá no céu me aparecias

ɪ 'kwẽ.tez 've.zɪs 'la nɔ 'se:ɔ mj_a.pa.re'si.ɐs

A brilhar em noite calma e constelada

a brɪ'ʎar 'ê:ɪ 'no:ɪ.tʃɪ 'ka:ɔ.mɐ ɪ kɔs.te'la.de

A sua luz, então, me surpreendia
a 'su.ɐ 'lu.z.ẽ:ɪ'tẽ:ʊ 'mi sur.pɾi.ẽ:ɪ'dʒiɐ

Ajoelhado junto aos pés da minha amada
a.ʒo.e'ʎa.du 'ʒũ.tw.a:ʊz'pez da 'mi.ɲ.ɐ'ma.dɐ

E ela a chorar, a soluçar, cheia de pejo
j.ɛ.l.a'fo'rar a so.lu'sar 'ʃe:ɪ.ɐ dʒɪ 'pe.ʒʊ

Vinha em seus lábios me ofertar um doce beijo.
'vi.ɲɐ ẽ:ɪ 'se:ʊz 'la.bi.ʊs mj.o.fer'tar 'ũ 'do.sɪ 'be:ɪ.ʒʊ

Ela partiu, me abandonou assim
'elɐ par'tʃi:ʊ 'mj.a.bẽ.do'no:ʊ a'si

Oh! Lua Branca, por quem és, tem dó de mim.
'o 'lu.ɐ 'brẽ.kɐ por 'kẽ:ɪ 'ɛs 'tẽ:ɪ 'dʊ dʒɪ 'mi

16 - Elegia da Manhã

Na dourada manhã dominical macia,
'na do:ʊ'rade mẽ'ɲɐ domini'ka:ʊ ma'siɐ

dobram os sinos da matriz de São João;
'dɔbrẽ:ʊ us 'sinʊz da ma'triz dʒɪ 'sẽ:ʊ ʒo'ẽ:ʊ

Dobram os sinos para a missa,
'dɔbrẽ:ʊ us 'sinʊz para a 'mise

na alegria da dourada manhã.
'na le'gɾiɐ da do:ʊ'rade mẽ'ɲɐ

No azul do céu cheio de nuvens pequeninas,
nwa'zu:ʊ dʊ 'sɛ:ʊ 'ʃɛʒu dʒɪ 'nuvẽɲs peke'nines

As andorinhas vêm e vão;
azẽn do'rĩɲaz 'vẽ ɲɪ 'vẽ:ʊ

Um riso de menina paira no ar
'ũ 'xisʊ dʒɪ mi'nine 'pa:ɾɐ nu 'ar

da manhã dominical.
da mẽ'ɲɐ domini'ka:ʊ

Dobram os sinos da matriz de São João
'dɔbrẽ:ʊ os 'sinʊz da ma'triz dʒɪ 'sẽ:ʊ ʒo'ẽ:ʊ

Na dourada manhã.
'na do:ʊ'rade mẽ'ɲɐ

Nota: Nesta canção utilizo a transcrição fonética proposta pela professora Veruschka em sua pesquisa; MAINHARD, Veruschka Bluhm. CANÇÕES DE OSCAR LORENZO FERNÁNDEZ. Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2014. Tese de Doutorado

17 - Toi

Toi par qui j'ai senti,
twa par ki j'ai sã'ti

Pour des heures trop brèves,
pur de _'zœrã tro 'brævã

Ma jeunesse renaitre
ma ʒœ'nesã rã'nãtrã

Et mon cœur refleurir,
e mõ kœr rãflœ'rir

Sois bénie à jamais!
swa be'ni a ʒã'mẽ

J'aime je puis mourir.
'ʒemã ʒã pũ'i mu'rir

J'ai vécu le meilleur et le plus beau des rêves!
ʒẽ ve'ky lã mẽjœ _rẽ lã ply bo de 'revã

Et vous qui me rendiez le matin des me jours,
e vu ki mã rãdje lã ma'tẽ dã me ʒur

Qui, d'un charme si doux m'enveloppez encore.
ki dã fãrmã si du mãvãlo'pe _zãkõrã

Vous pouvez m'oublier, ô chers yeux que j'adore,
vu pu've mubli''e o ʒẽr _zjø kã ʒãdõrã

Mais jusques au tombeau, je vous verrai toujours.
mẽ 'ʒyskã _zo tõbo ʒã vu vãrẽ tu'ʒur

Nota: Nesta canção utilizo a transcrição fonética proposta pela professora Veruschka em sua pesquisa; MAINHARD, Veruschka Bluhm. CANÇÕES DE OSCAR LORENZO FERNÁNDEZ. Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2014. Tese de Doutorado

18 - Berceuse da Onda que Leva o Pequenino Náufrago

Vais ganhar um colar, meu amor,

va:iz gẽ' ja_rũ ko' lar me:õ a' mor

Um colar de conchinhas do mar.

'ũ ko' lar dʒi koŋ' fʃjaz do mar

Mais branquinho que o luar,

ma:iz brẽŋ' kĩŋu kjo lu' ar

Vais ganhar um vestido de espuma do mar.

va:iz gẽ' ja_rũ vis' tʃfido dʒ' ispume do mar

Vais descer devagar,

'va:iz de' ser dʒiva' gar

Vais comigo descer para o fundo do mar.

va:is ko' migo de' ser 'pare u 'fũdu do mar

Meu amor, meu amor, ah!

me:õ a' mor me:õ a' mor a:

Meu amor, vais brincar

me:õ a' mor va:iz briŋ' kar

Com peixinhos e flores e estrelas do mar.

kõ:õ pe:i' fʃjuuzi 'floris jes' trelaz do mar

E lá dentro do mar,

i la 'dentro do 'mar

Meu amor, meu amor,

me:õ a' mor me:õ a' mor

Tu vais vêr Iamanjar... Iamanjar!

tu va:iz ver jamẽŋ' ʒar jamẽŋ' ʒar

A mãe d'água encantada

a 'mẽ:i' dagwẽ iŋkẽn' tade

Que é dona do mar! Ah!

kje 'done du mar a:

Nota: Nesta canção utilizo a transcrição fonética proposta pela professora Veruschka em sua pesquisa; MAINHARD, Veruschka Bluhm. CANÇÕES DE OSCAR LORENZO FERNÁNDEZ. Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2014. Tese de Doutorado.

Sugestões de repertório

Repertoire suggestions

Nome da obra	Compositor(a)	Data de publicação
A Loirinha	José d'Almeida Cabral	x
Embora tu chames teima	J. S. Edoulos	1790
Beijo a mão que me condena	Padre José Maurício Nunes Garcia	x
Cuidados, Tristes cuidados	Marcos Antonio Portugal	1793
Sucedo Marília bela	Anônima (associada a Marcos Portugal)	x
Coração Triste Op.18, nº1	Alberto Nepomuceno	1903
Trovas Op.29, nº 1	Alberto Nepomuceno	1905
Soneto Op. 21, nº 3	Alberto Nepomuceno	x
Morena, morena	Luciano Gallet	1921
A perdiz piou no campo	Luciano Gallet	1924
Ai que Coração	Luciano Gallet	1924
Taieiras (tayéiras)	Luciano Gallet (1931)	1925
Bambalelê	Luciano Gallet	1925
A casinha Pequena	Luciano Gallet	1927
Acorda, donzela!	Luciano Galeto (1931)	1928
Capim di pranta	Ermani Braga	1954
O kinimbá	Ermani Braga	1954
Nigue-nigue-ninhas	Ermani Braga	1954
São-João Da-ra-rão	Ermani Braga	1954
Ogun de uaré	Ermani Braga	x
Engenho novo	Ermani Braga	1966
A casinha pequenina	Ermani Braga	1971
Meu boi barroso	Ermani Braga	x
Lua branca- Forróbódo	Chiquinha Gonzaga	1912
As Pombas	Chiquinha Gonzaga	1889
O Abre-Alas	Chiquinha Gonzaga	1889
Modinha (Serenata No.5)	H. Villa Lobos	1926
Solidão Op. 13	O. Lorenzo Fernandez	1922
Toi Op.23	O. Lorenzo Fernandez	1923
Cantilena - Seresta nº 3	H. Villa Lobos	1925
Berceuse da Onda Op.57	O. Lorenzo Fernandez	1928
Fiz da vida uma canção - Valsa	Waldemar Henrique	1930
Canção do Marinheiro	H. Villa Lobos	1933
Foi Boto Sinhá – toada amazônica- lenda nº1	Waldemar Henrique	1933
Cobra- grande- Lenda nº2	Waldemar Henrique	1934
Tamba-tajá- canção Amazônica- lenda nº3	Waldemar Henrique	1934
Uirapuru- Canção Amazônica – lenda nº 5	Waldemar Henrique	1934
Curupira- Canção – Lenda Amazônica nº 6	Waldemar Henrique	1934

Boi-Bumbá- Batuque Amazônico	Waldemar Henrique	1934
Cântigos de Obaluayê	Francisco Mignone	1934
Meu "Boi" Vai-se Embora-Canção Batuque	Waldemar Henrique	1936
Elegia da manhã Op.	O. Lorenzo Fernandez	1946
Dentro da Noite	O. Lorenzo Fernandez	1946
Abaluaiê- Ponto Ritual	Waldemar Henrique	1948
Amor em lágrimas	Cláudio Santoro	1957
Luar de meu bem	Cláudio Santoro	1958
Ouve o Silêncio	Cláudio Santoro	1958
Domingo	Babi de Oliveira	x
Singela canção de Maria	Babi de Oliveira	x
Ciclo Beira-, Op.21 -Mar - Estrela do Mar, nº1	Marlos Nobre	1966
Ciclo Beira- Op.21 Mar - Iemanjá Otô, nº2	Marlos Nobre	1966
Ciclo Beira-Op.21 - Ogum de Lé, nº3	Marlos Nobre	1966
Retrato	Ronaldo Miranda	1969
Cantares	Ronaldo Miranda	1969-1984
Valsinha de roda	Edmundo Villani -Côrtes	1979
Azulão Op.21	Jayme Ovalle	x
Modinha Op. 5	Jayme Ovalle	x
Três pontos de santoOp.10 nº 1 Chariô	Jayme Ovalle	x
Três pontos de santoOp.10 nº 2 Aruanda	Jayme Ovalle	x
Três pontos de santoOp.10 nº 3 Estrêla do mar	Jayme Ovalle	x
Azulão	Jayme Ovalle	x
Sina de cantor	Edmundo Villani -Côrtes	1989
Papagaio Azul	Edmundo Villani- Côrtes	1999

PERGUNTAS DO QUESTIONÁRIO DOS CANTORES CONTRATENORES E SOPRANISTAS

1. Você já executou canção do repertório de câmara brasileiro? Dentro do ambiente universitário? Profissionalmente? Qual foi a resposta do público?
2. Para você – cantor – quais seriam os maiores desafios interpretativos ao executar esse repertório com o registro de contratenor ou soprano?
3. Você poderia compartilhar quais obras/compositores desse repertório você já trabalhou? Alguma luso-brasileira? Pode comentar brevemente sobre a preparação dela(s)?
4. Quais seriam seus critérios de escolha desse repertório?
5. Ao interpretar canção brasileira com piano, orquestra moderna ou outro instrumento acompanhador, quais ajustes e possíveis adaptações você utilizaria na prática?

Sobre as adaptações: Questões de ajustes relacionados ao timbre, Ressonância, transposição ou tonalidade da obra, questões estilísticas e musicais, questões físicas em relação ao espaço de concerto dentre outras.

6. Caso já tenha vivenciado a experiência de trabalhar esse repertório na voz do contratenor, qual foi o resultado? Se positivo, o que mais lhe agrada? Caso negativo, quais foram as possíveis dificuldades?
7. Ao escolher uma obra brasileira, pensa-se sobre gênero do Eu - lírico como feminino e masculino ou isso não interfere na sua proposta de preparação da canção?

Pergunta extra para reflexão:

O que lhe vem à cabeça quando falamos de contratenor cantando canção? Conhece alguns registros profissionais desse trabalho que gostaria de compartilhar?

PERGUNTAS DO QUESTIONÁRIO PARA PROFESSORES DE CANTO

1. Qual a sua visão como professor sobre o uso da voz e técnica do contratenor ao interpretar obras ditas não habituais, como a canção de câmara?
2. Quais seriam os critérios e parâmetros, em sua opinião, cujo aluno contratenor deveria adotar para a escolha desse repertório da canção de câmara brasileira?
3. Quais os possíveis desafios, adaptações e ajustes a serem executadas com o acompanhamento de piano ou orquestração moderna?

Sobre as adaptações: Questões de ajustes relacionados ao timbre, Ressonância, transposição ou tonalidade da obra, questões estilísticas e musicais, questões físicas em relação ao espaço de concerto dentre outras.

4. Em sua opinião dentro da canção brasileira, existe algum parâmetro crítico em relação ao gênero do sujeito poético? E em relação à voz de contratenor e soprano, haveria algum critério específico? Desde 2009 cantores contratenores de renome gravaram CDs com registros de *chanson*, *lieder* e canções folclóricas. O que você acha da existência de um material desse porte no âmbito nacional? Conhece alguns registros profissionais desse trabalho que gostaria de compartilhar conosco?

Plataformas, acervos e locais para busca do material da tabela:

Platforms, collections, and locations
to find the table material:

Websites:

<https://musicabrasilis.org.br/>
<https://www.funarte.gov.br/>
<https://acervo.casadochoro.com.br/>
<http://www.institutopianobrasileiro.com.br/>
<http://africaniasufrj.com.br/>
<https://www.bnportugal.gov.pt/>
<https://chiquinhagonzaga.com/>
<https://lorenzofernandez.org/>

Bibliotecas, acervos e coleções/Libraries:

APHECAB - Coleção Hermelindo Castelo Branco(acervo de canções brasileiras)
Biblioteca Central do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO
Acervo Cleofe Person de Mattos - <http://www.acpm.com.br>
Biblioteca Alberto Nepomuceno- Escola de Música da UFRJ
Biblioteca Nacional
Biblioteca Mercedes Reis Pequeno (ABM- Academia Brasileira de Música)
Biblioteca Nacional de Lisboa

Cadernos

Canções populares brasileiras (1ª série, 1º caderno) No.2 (1921)
Canções populares brasileiras (1ª série, 1º caderno) No.3 (1924)
Canções populares brasileiras (1ª série, 1º caderno) No.2 (1925)
Canções populares brasileiras (2ª série, 2º caderno) No.6 (1925)
Canções populares brasileiras (3ª série) No.2 (1927)
Canções populares brasileiras (3ª série) No.3 (1928)
Cadernos musicais brasileiros - vol. I - Canções de Alberto Nepomuceno:
transcrições para voz e violão,UFMG,2012.

Livros/Books:

Livro “ Waldemar Henrique- Canções” Conservatório Carlos Gomes,1996
Livro “MARCOS PORTUGAL- MODINHAS para uma ou duas vozes e instrumento
de tecla”, CRANMER. David, Instituto das Artes, Lisboa,2016.
Antologia da canção brasileira: 25 obras para canto e piano, MCDAVIT. Carol.
MELLO. Flávio.Mundo Arts Publications, 2021.
25 Canções de Francisco Mignone - PUGGINA,Eliara , 2018. PROEMUS.UNIRIO

Referências

References

ANDERSON, Sérgio Miranda Moura. “Capim de Pranta”, Obra Para Canto e Piano de Ernani Braga: uma análise para performance. Universidade Federal de Minas Gerais- UFMG

ANDERSON, Sérgio. “ O legado Castrati: um breve estudo sobre a castração de garotos na Itália e sua contribuição para a história da música” *Opus*, v.28, p.1-15,2022.

ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

APPELMAN, R. *The Science of vocal pedagogy*. Indiana University Press, 1986.

ARAÚJO, Mozart. *As Modinhas e o Lundu no século XVIII*. São Paulo: Ed. Ricordi, 1963.

ARNESON, Christopher. *A guide for choosing solo vocal repertoire from a developmental perspective*. Delaware: Inside View Press, 2014.

AUGUSTIN, Kristina. *Um olhar sobre a Música antiga- 50 anos de história no Brasil*, 1999.

BENTO, V. Aspectos da contribuição de Alfred Deller (1912-1979) para atuação dos contratenedores na cena musical do século XX. Monografia de conclusão de curso. Curitiba:UFPR, 2016

BEHLAU, Mara, MADAZIO, Glaucya, FEIJO, Deborah, PONTES, Paulo. Avaliação de Voz .In: BEHLAU, Mara. *Voz o livro do especialista V. 1*. Rio de Janeiro: Revinter, 2001. Capítulo 3. p. 130-164.

CASTAGNA, Paulo, *A modinha e o lundu nos séculos XVIII e XIX*, Apostila do curso História da Música Brasileira Instituto de Artes da UNESP, 2003

COSTA, Priscila Jovazino Bastos Medrado et al. Extensão vocal de cantores de coros evangélicos amadores. *Revista CEFAC*, vol 8, n. 1, jan/mar, São Paulo, 2006.

CHENEZ, Raymond. *Vocal Registres of. tem Countertenor Voice: Based on Signals Recorded and Analyzed in Vocevista*, Florida State University Libraries, 2011

CHUN, Regina Yu Shon; MADUREIRA, Sandra. *A qualidade e a dinâmica de voz*. São Paulo. dez, 2003.

CRANMER, David; PAIVA, Rejane; Marcos Portugal- Modinhas para uma ou duas vozes e instrumento de tecla; Instituto das Artes, Lisboa- PT, 2006

CRUZ, Tiago; Loureiro, Maurício. “ Análise da configuração glótica e supraglótica e dados acústicos no canto do contratenor” *Per Musi* no 40, *Computing Performed Music*: 1-19, e204007,2020.

CRUZ, T; GAMA, A; HANAYAMA, E. Análise da Extensão e Tessitura Vocal do Contratenor. São Paulo: Revista CEFAC, Vol. 6, No. 4. 2004.

D'ANUNCIÇÃO, Luiz; Os instrumentos Típicos Brasileiros na Obra de Villa-Lobos; Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, 2006

DEMARCO, L. The Fact of the Castrato and the Myth of the Countertenor. *The Musical Quarterly*, Vol. 86, No. 1, páginas 174-185. Oxford University Press, 2002

DE ANDRADE, Ayres, Francisco Manuel da Silva e seu tempo, Volume 1, , Edições Tempo Brasileiro, 1967

DO LAGO, C. A. Manoel, BARBOZA, Sérgio, BARBOSA, Maria Clara;Heitor Villa-Lobos - Guia prático para a Educação Artística e Musical; Estudo folclórico-musical; 1º volume, Separata; FUNARTE, Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, 2009.

FERNANDES, Ângelo José. O regente e a construção da sonoridade coral: uma metodologia de preparo vocal para coros. 2009. 483 f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade de Campinas, Campinas, 2009.

FOX, C. THE ECLIPSE OF THE COUNTERTENOR VOICE: A STUDY IN GENDER AND SOCIETY. ANNAPOLIS: UNITED STATES NAVAL ACADEMY, 2003.

FUGATE, B. THE CONTEMPORANY COUNTERTENOR IN CONTEXT VOCAL PRODUCTION, GENDER/SEXUALITY, AND RECEPTION, Boston University Theses & Dissertations, USA, 2016.

GIL, A. C. Métodos e técnicas de pesquisa social. 6ª ed. São Paulo: Atlas, 2009.

GILES, Peter. A Basic Countertenor Method for Teacher and Student, Kahn & Averil, 2005

GÜNTER, H. Pesquisa qualitativa versus pesquisa quantitativa: esta é a questão? *Psicologia: Teoria*.

GUSMÃO SOUZA DE, Cristina, CAMPOS, Paulo Henrique, MAIA OLIVEIRA, Maria Emília, O formante do cantor e os ajustes laríngeos utilizados para realizá-lo: uma revisão descritiva, *Per musí*, 2010.

HARDWICK, Michael e Mollie Alfred Deller, a singularity of voice, London; New York: Proteus; New York, N.Y. , 1980.

HERR, M. A problemática da dicção lírica brasileira. In: A voz no século XXI. Segundo Congresso Brasileiro de canto.

HIGINO, Elizete, Ronaldo Miranda- Catálogo de Obras, Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, 2008.

HODEIR, André. As formas da Música, Edições 70, Lisboa, 2002.

HODGSON, F. The countertenor. The Musical Times, Vol. 106. No. 1465, páginas 216-217. England, 1965

HOLAND, E. Purcell and the seventeenth-century voice: an investigation of singers and voice types in Henry Purcell's vocal music. Tese de doutorado. Sheffield: UC, 2002.

HOLLIN, H., "On Vocal Registers", Journal of Phonetics, 1974, pp. 125-143.
HOYOS-ANDRADE, R. E. Proposta de transcrição fonológica do português do Brasil. In: Alfa, Revista da Linguística, v.30/31, 1986/87, p.65-83.

INTERNATIONAL PHONETIC ASSOCIATION -
<https://www.internationalphoneticassociation.org/>

KAYAMA, Adriana et al. PB cantado: Normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito. Revista eletrônica da ANPPOM. Vol. 13, N.2; dezembro de 2017

KIEFER, Bruno. A Modinha e o Lundu. Editora Movimento, Porto Alegre, 1977.

LIMA, Edilson. As Modinhas do Brasil. São Paulo: Ed. da USP, 2001.

LOPES, Nei. Dicionário literário afro-brasileiro; Rio de Janeiro, Editora Pallas, 2011

MAINHARD, Veruschka Bluhm. CANÇÕES DE OSCAR LORENZO FERNÁNDEZ. Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2014. Tese de Doutorado

MARCONDES, Marcos (org.). Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular. 2 ed. São Paulo: Art Editora, 1998.

MARIZ, Vasco. A canção brasileira de câmara. 6 eds. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002

MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz et al. (Org.) Pedagogias em Educação Musical. Curitiba, Ed. InterSaberes, 2012.

MCDAVIT, Carol. Vozes das Américas: um estudo comparativo e interpretativo das modinhas e canções – álbum nº 1 e 2 de Heitor Villa-Lobos e das Old American Songs – Volumes 1 e 2 de Aaron Copland, 2012. Tese de Doutorado e Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio, Rio de Janeiro, 2013.

MEDEIROS, Beatriz Raposo de. O português brasileiro e a pronúncia do canto erudito: reflexões preliminares. ARTEunesp v. 16, p.47-55. 2003-2004.

MILLER, Richard; The structure of singing- system and art in vocal technique, 1986.

MOLLICA, M. C. e BRAGA, M. L. Introdução à sociolinguística. São Paulo: Editora Contexto 2003.

MONTEIRO, José. Modinha: um estudo etimológico sobre o termo. Revista Intellèctus, ano XVII, n. 1, p. 125-143, 2018.

NIX, John. Criteria for selecting repertoire. Journal of Singing, National Association of Teachers of Singing, vol. 58, Jan./Feb. 2002a, vol. 58; nº3, pág 217 -221.

DA HORA, Tiago Manuel, O movimento da música antiga em Portugal: Uma biografia Portuguese Journal of Musicology, new series, 8/1, 2021

PACHECO, Alberto José Vieira; O canto antigo italiano, uma análise comparativa dos tratados de canto de píer Tosi, giambattista Mancini e Manuel p. R. Garcia, FAPESP 2006.

PACHECO, Alberto José Vieira. Castrati e outros Virtuoses – A prática vocal carioca sob a influência da Corte de D. João VI FAPESP, 2009.

PACHECO, Alberto José Vieira. Edição musical nos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional. Anais [do] XI Encontro de Musicologia Histórica [recurso eletrônico]: do Colonial à Belle Époque: contribuições para o conhecimento da musicologia luso-brasileira. Pereira, Mayra; Goldberg, Luiz Guilherme (Org.). Juiz de Fora: Ed. UFJF: Pró-Música, 2018.

PACHECO, Alberto José Vieira. TEXEIRA, Andrea L. Editando e interpretando recitativos de salão, p.63-84, Atas do Congresso Internacional “Musicologia transatlântica: um momento para reflexão”, 2018.

PICCHI, Achille; Canção de câmara brasileira: teoria, análise, realização, 2019.

PINHO, Sílvia M. Rebelo; PONTES, Paulo. Músculos intrínsecos da laringe e dinâmica vocal. Rio de Janeiro: Revinter, 2008. p.8 e 10.

PEDROSA DE PÁDUA, Mônica. Imagens de brasilidade nas canções de câmara de Lorenzo Fernandez: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia. Tese de Doutorado em letras, Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Belo Horizonte, 2009.

PEDROSA DE PÁDUA, Mônica. Imagens de brasilidade nas canções de câmara de Lorenzo Fernandez: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia. Tese de Doutorado em letras, Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Belo Horizonte, 2009.

PEREIRA, Marcus V.M. A canção de câmara brasileira – reflexão sobre o termo ciclo de Canções. Anais do Congresso da ANPPOM: São Paulo, 2007.

RAMOS, Bruno Thadeu Reis. AS SEIS CANÇÕES TROVADORESCAS DE FRUCTUOSO VIANNA: Aspectos intertextuais e perspectivas interpretativas para voz de contratenor na canção de câmara brasileira, UFMG, 2013

RODRIGUES, Aulus, FARIA, Celso, BARBEITAS, T. Flavio, LEVI, Stanley, DUTRA, M. de C. S, Luciana; Cadernos Musicais Brasileiros- vol. 1 Canções de Alberto Nepomuceno: Transcrições para voz e violão, Belo Horizonte, UFMG, 2012

SALLES, Vicente; TEXEIRA, Augusto; ANDRADE E SILVA, Felipe; SOUZA, S. Jorge; Waldemar Henrique – Canções, Fundação Carlos Gomes e Imprensa Oficial do Estado, Belém, Maio, 1996.

SANTOS, Lenine. O canto sem casaca: propriedades pedagógicas da canção brasileira e seleção de repertório para o ensino de canto no Brasil. 2011. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2011.

SAMSON, Jim, et al. (ed.). The Cambridge History of Nineteenth-Century Music. Cambridge University Press, 2001.

SILVA, Flávio, Francisco Mignone - Catálogo de Obras, Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, 2007.

Some physical characteristics of the male falsetto voice, Journal of Voice, Volume 2, Issue 2, 1988, Pages 151-163, Available online 2 June 2005.

SOUZA, Daniel Torri. A formação [vocal] do indivíduo [contratenor]. Programa em Educação (PPGE), Universidade Federal de Santa Maria(UFSM). Santa Maria, 2015.

SWANSON, Frederick J. The Countertenor in the Last Two Decades of the Twentieth Century, The Choral Journal, Vol. 29, No. 2 (SEPTEMBER 1988), pp. 23-27 American Choral Directors Association

SUNDBERG, Johan. Ciência da Voz, fatos sobre a voz na fala e no canto. EDUSP, 2015

TABELA NORMATIVA PARA O PORTUGÊS CANTADO.

TATIT, Luiz. O cancionista: composição de canções no Brasil, Edusp, 1996, PP 322, São Paulo

TRUJILLO, Ariel Durán, La voz del Contratenor como Artefacto cultural y su función articuladora de los roles de género en la performance musical vocal, estudio de casos en Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile

VALENÇA, José. Modinha: Raízes da Música do Povo. São Paulo: Empresas Dow, 1985.

VEIGA, Manuel. O estudo da modinha brasileira, *Latin American Music Review / Revista de Música Latino americana*, Vol. 19, No. 1. (Spring -Summer, 1998), pp. 47-91.

VIDAL, Mirna R de M. Pedagogia vocal no Brasil: Uma abordagem emancipatória para o ensino-aprendizagem do canto. 2000,152 f. (mestrado em Música) Centro de Letras e Artes. Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

VIEIRA, Ernesto, *Diccionario biographico de musicos portuguezes : historia e bibliographia da musica em Portugal / por Ernesto Vieira.* - Lisboa : Lambertini, 1900 (Typographia Mattos Moreira & Pinheiro). - 2 v. (559, 498 p.)

WULSTAN and ARDAM, G. M. Ardam and David Wustan, *The Alto or Countertenor Voice Music & Letters*, Vol. 48, No. 1 (Jan., 1967), pp. 17-22, Oxford University Press.

WRIGHT, B. *The Alto and Countertenor Voices.* England: *The Musical Times*, Vol. 100, No. 1401, 1959.



Hebert Augusto Campos,

contratenor, brasileiro, é natural da região do Vale do Café, interior do Rio de Janeiro. Começou seus estudos artísticos com música, dança e teatro desde muito jovem, na cidade de Vassouras. Em 2016 ingressou na Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ, cursando o Bacharelado em Canto, aluno da turma do Tenor Dr. Alberto Pacheco. Em 2021 ingressou no Programa de Mestrado PROEMUS-Unirio, orientado pela professora Dra. Carol McDavit. Foi integrante da primeira formação do grupo barroco ALTRI CANTI, cantou no coro Coro Brasil Ensemble e na Orquestra Barroca da Unirio, Brasil. Nos últimos anos participou de algumas produções operísticas, em 2017 foi protagonista da Ópera, O Menino Maluquinho, de Calimério Soares e em 2019, foi protagonista da ópera El Gato Con Botas, de Xavier Montsalvatge. Também participou de festivais como Canto em Trancoso, com professores da Academia Chorakademie Lubeck (2018), no Festival Ópera na Tela com Raphael Sikorski (2018 - 2021), Brasil-Alemanha com o Prof. Holger Speck da Hochschule für Musik (2019-2022) e na semana Barroca no Rio, com o Centre de Musique Baroque de Versailles (cmbv). Também cantou em belos espaços de concerto como o Salão Leopoldo Miguez, Sala Cecília Meireles, Sítio Burle Marx, Real Gabinete de Leitura Português, Salão nobre do Museu da Justiça (CCMJ), Capela Real, Igreja da Candelária, Teatro Municipal de Niterói, dentre outros. Hoje faz parte do corpo artístico do Coro do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e é um dos membros fundadores do grupo de música antiga, Camerata LIETO.



@_hebert_augusto_campos



hebert.augusto.campos@edu.unirio.br



PROEMUS

Programa de Mestrado Profissional
em Ensino das Práticas Musicais



UNIRIO
Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro